الباب الثاني

عبد الوهاب المسيري ناقداً أدبيّاً

الفصل الأول: الملامح العامة لرؤيته النقدية

الفصل الثاني: عبد الوهاب المسيري ناقداً للتفكيكية

الفصل الثالث: نموذج من النقد التطبيقي

الفصل الأول

الملامح العامة لرؤيته النقدية

سُئل الدكتور عبد الوهاب المسيري عن مغزى اتجاهه في بداية حياته الفكرية إلى الدراسة الأدبية وتحوّله فيما بعد إلى مجال الدراسات الفكرية والسياسية، وما إذا كان هذا يأساً من الأدب بوصفه «قضية خاسرة»، فقال: «التخصُّص الأدبي لا يزال هو أكثر التخصّصات في العلوم الإنسانية اقتراباً من الظاهرة الإنسانية، كما أنَّ الأدب لا يزال يؤثر في حياة الناس. ألا تزال الملايين تقرأ أعمال نجيب محفوظ ومحمود درويش؟ وعلى كلٍّ، أنا لم أهجر الأدب تماماً، إذ أسميه حُبي الأول، فلي دراسات متفرقة في الأدب، فكتابي عن الحضارة الأمريكية يضم دراسات أدبية. كما أنَّني قُمت بترجمة بعض الأعمال الأدبية الفلسطينية ـ القصص القصيرة والأشعار ـ إلى الإنجليزية، كما نقلت القصائد الرومانتيكية الإنجليزية الأساسية إلى العربية وكتبتُ تعليقاً على كل نص[1]».

---

(1) حوارات مع الدكتور عبد الوهاب المسيري، إعداد وتحرير: سوزان حرفي، كتاب قيد النشر حصلنا عليه مخطوطاً من الدكتور عبد الوهاب المسيري.

وهو يُشير بالتحديد إلى كتابيه: «دراسات في الشعر[1]» و«في الأدب والفكر[2]» بوصفهما أهم كتاباته النقدية، ويضمان عدداً كبيراً من دراساته الأدبية التي نشرها بشكل متفرق عبر الثلاثين عاماً الماضية، كما أنه كان ينوي كتابة تاريخ للشعر الإنجليزي استناداً إلى المحاضرات التي كان يُلقيها عبر ثلاثين عاماً، كان يدرّس فيها الأدب الإنجليزي.

وقد سُلِّطت الأضواء دائماً على العطاء الفكري للدكتور عبد الوهاب المسيري في حقل دراسات الظاهرة الصهيونية وكان صدور موسوعته: «اليهود واليهودية والصهيونية» تكريساً لهذا الملمح الذي طغى على بقية ملامح شخصية عبد الوهاب المسيري.

ويذهبُ الناقد مصطفى عبد الغني إلى أنَّ العامل الإنساني أو «المُشترك الإنساني» هو مفتاح العالم النَّقدي للمسيري، وهو عامل تشكَّل مبكراً جداً منذ كان طالباً بكلية الآداب بجامعة الإسكندرية، فقد استطاع الشعر الرومانسي الإنجليزي الوصول إلى معانٍ إنسانية عميقة عبر لغة بسيطة. وفي مرحلة تالية نجحت أعمال كُتَّاب مثل: وليم شكسبير وت. إس. إليوت وغيرهما أن تُعينه على بلورة رؤية نقدية أكثر نضجاً وتركيباً، وكان جملة ما توصل إليه عبد الوهاب المسيري وبعد التعمق في أعمال الكُتَّاب القدماء مثل: إيسخلوس وسوفوكليس وفيرجيل وهوراس، أن أدرك وجود ما يمكن تسميته «الثوابت الإنسانية»، أي

(1) صدر عن مكتبة الشروق الدولية ـ مصر، يناير 2007م.

(2) في الأدب والفكر: دراسات في الشعر والنثر، الناشر: مكتبة الشروق الدولية ـ القاهرة، 2007م.

المطلق الإنساني الذي يشترك فيه بنو البشر جميعا، وشكّلت هذه الفكرة نقطة مرجعية مطلقة[1].

وفي العام 1964م كتب المسيري رسالته للماجستير عن «أهمية ترجمة الشعر الرومانتيكي الإنجليزي للعربية» ثم ما لبث أن حصل على درجة أكاديمية ثانية من جامعة كولومبيا بعنوان: «أثر التقاليد الرومانتيكية في شعر إبراهيم ناجي»، ثم حصل عام 1969م على درجة الدكتوراه من جامعة رِتْجَرْز، وكان عنوان أطروحته: «الأعمال النقدية لويليام وردزورث وولت ويتمان: دراسة في الوجدان التاريخي والوجدان المعادي للتاريخ». وينقل الناقد مصطفى عبد الغني عن كتاب للدكتور المسيري لم يُنشر حتى الآن عنوانه: «من المذهب الإنساني إلى ما بعد الحداثة: رُؤية من خلال السيرة الذاتية» يروي فيه جوانب من حياته في الولايات المتحدة الأمريكية، يقول فيه المسيري عن نفسه: «وتمضي بنا رحلة الشاب من دَمَنْهور إلى جامعة كولومبيا للحصول على درجة الماجستير في الآداب ثم إلى جامعة رتجرز للحصول على درجة الدكتوراه. وفي جامعة كولومبيا قام بالتدريس له أساتذة أمثال: ليونيل تيرلنج وبازل ويلي ومارتن دوبي وكارل وودرنج، وقد كان لكل منهم خطابه ولغته النقدية ونظرته الخاصة، إلا أنه في وسط هذا الخضَم من النقاش والاختلاف كان الجميع يلتقون في نقطة مرجعية مشتركة هي «الثوابت الإنسانية». ولم تكن الحال في جامعة رتجرز تختلف كثيرا عن ذلك فقد كانت هناك شبه معركة بين الحرس القديم الداعي إلى المذهب

(1) د. المسيري.. مفكر بدرجة ناقد أدبي، مصطفى عبد الغني، دراسة: مجلة أوراق فلسفية، مجلة غير دورية علمية محكمة، مصر ـ العدد 19 ـ 2008م ـ عدد خاص عن الدكتور المسيري، ص 417 ـ 418.

التاريخي لتناول الأدب وبين الحرس الجديد أو «أولاد هارفارد» كما كان يطلق عليهم الداعين إلى تبنّي «المذهب الشكلاني. . . . . وقد كنتُ أفتخر بأن الأدب هو المجال الوحيد الذي لم يفقد الاتصال أبدا بـ «الثوابت الإنسانية» فالمجالات الأخرى قد تعبر عن الوجود الإنساني من خلال أشكال توضيحية مجردة أو مُنحنيات بيانية أو معادلات رياضية، إلا أنه لا يمكن إدراك الصورة المتعينة للإنسان في أفراحه وأتراحه من خلال هذه الأشكال أو المنحنيات أو المعادلات، ولعل ذلك هو سر تميز الأدب، فصورة الإنسان المتعينة هي عموده الفقري[1]».

وتتّسم كتابات المسيري النقدية بدرجة مُدهشة من التنوع والثراء إذ كتب عن شعر المقاومة الفلسطينية وكتب نقداً لعدد من الروايات مثل: «السيد من حقل السبانخ» لصبري موسى، وهي رواية تنتمي إلى أدب الخيال العلمي، وكتب كذلك عن شعر بدر توفيق وغازي القصيبي وعن قصص قصيرة للطيب صالح وعبد السلام العجيلي وتوما الخوري، وآخرين.

وعلى الجانب الآخر قدّم عبد الوهاب المسيري للقارئ العربي عدداً من الشعراء الإنجليز من تْشُوسر إلى هاردي مروراً بالشعراء الرومانتيكيين والفيكتوريين أمثال: وليم بليك وودذورث وكيتس وشيلي، ثم ألفريد لورد تنيسون وماتيو أرنولد وروبرت براوننج ووالت ويتمان. وكتب عن الحداثة وما بعد الحداثة، وعن التشيُّؤ وعن الأنثوية، وكتب عن شعر الهايكو والمسرح الياباني، كما ترجم مسرحيات وقصائد[2].

ومن النتاج النقدي للمسيري بالإنجليزية كتابات عن: «التشيُّؤ

---

(1) د. المسيري. .مفكر بدرجة ناقد أدبي، مصطفى عبد الغني، مصدر سابق، ص 419 ـ 420.

(2) رحلة المسيري: من نقد الأدب الأنجلوسكسوني إلى نقد الحضارة الغربية، صلاح حزين، دراسة منشورة في: في عالم عبد الوهاب المسيري: حوار نقدي حضاري،=

والحداثة وما بعد الحداثة»، و«ديالكتيك الإنسان والطبيعة» والبُنى الأخلاقية في أعمال الروائيين الأمريكيين: ملفيل وثورو، كما كتب عن البنيوية والتفكيكية، وكتب عن «شعر المقاومة الفلسطيني» وعن أبي حيان التوحيدي وعن صلاح جاهين[1].

ويرى عبد الوهاب المسيري أنَّ الناقد الأدبي يُواجه ثنائية أساسية هي ثنائية الواقع الموضوعي في مقابل الواقع الأدبي (الذاتي)، أي الواقع كما يُصوره الأديب. فأيُّ نص أدبي له حدوده المستقلة عن الواقع، فهو ينتمي إلى عالم الأدب قدر انتمائه لعالم الواقع. فرؤية الأديب لا تخضع لقوانين الواقع وحسب، وإنما تخضع، وبالدرجة الأولى، لقوانين الأدب وتقاليده. بل إنَّ الأديب يضطر أحيانا إلى أن يحوّر تفاصيل الواقع الخارجي التي ترد في عمله. ولذا حين ندرس أي نص أدبي لابد أن نفترض انفصاله عن الواقع، وننظر إليه باعتباره مجموعة من العلاقات المتداخلة داخل حدوده الأدبية. وهذا ما عمّق إحساس المسيري بالثنائية في العالم، وقد أصبحت من المفاهيم التحليلية الأساسية في منهجه البحثي. ويضيف المسيري أننا في الدراسة الأدبية نحاول البحث عن الموضوع الأساسي الكامن الذي يضفي على العمل الوحدة ويشكّل معناه الأساسي. وقد قاده هذا لاكتشاف النموذج كآلية أساسية لتحليل النصوص والظواهر[2].

= تحرير: الدكتور أحمد عبد الحليم عطية، تقديم: محمد حسنين هيكل، المجلد الثاني: دراسات وشهادات، دار الشروق ـ مصر ـ الطبعة الاولى 2004م ـ ص 183 ـ 184.

(1) المصدر نفسه.

(2) حوارات مع الدكتور عبد الوهاب المسيرى، إعداد وتحرير: سوزان حرفي، كتاب قيد النشر حصلنا عليه مخطوطاً من الدكتور عبد الوهاب المسيري.

ومثل هذه النظرة ـ والكلام للمسيري ـ رغم أهميتها وضرورتها ليست كافية. فالنَّص الأدبي، في نهاية الأمر تعبير عن واقع إنساني، ورغم أنه تعبير غير مباشر، إلا أنه ليس نصاً مُجرداً مغلقاً، معلقاً في الهواء، وإنَّما هو نص مُتعين، جذوره في الواقع، يوجد في عدة سياقات. فهو أولاً يوجد داخل سياق أدبي يتكون من كل أعمال الأديب ومن كل النصوص الأدبية السابقة واللاحقة التي كُتبت باللغة نفسها. وفهمنا لنص أدبي ما لا يمكن أن يكتمل دون معرفة وإدراك كاملين لهذا السياق، فمن خلاله يمكننا تحديد توقعاتنا بالنسبة للنص، ومعرفة بعض التقاليد الأدبية التي تتحكم فيه.

كما أنَّ النص الأدبي يُوجد داخل سياق حضاري وتاريخي واجتماعي أيضاً، وكلها سياقات متداخلة تؤثر على العمل الأدبي وتترجم نفسها إلى عناصر أدبية. ويمكننا أن ندرس نصاً أدبيًا ما داخل هذه السياقات، أو ندرسه داخل إحداها وحسب، حسبما تُمليه طبيعة الدراسة والهدف منها. كما أن حياة الأديب من ناحية انتمائه الطبقي والاجتماعي، والبيئة الجغرافية التي يعيش فيها، وتركيبته النفسية لابد وأنها تؤثر، وأحيانا بشكل عميق، على مضمون العمل الأدبي وبنيته. ولكن العمل الأدبي مع هذا ليس مجرد وثيقة فكرية أو اجتماعية ذات مضمون فكري أو اجتماعي عام ومجرد، وإنَّما هو بناء له حُدوده المستقلة ومنطقه الخاص وقوانينه المحددة وشكله وبنيته ولغته. وهو بناء يوجد في السياق الفكري أو الاجتماعي يتأثر به، ويؤثر فيه في ذات الوقت، ولكنه يتخطَّاه ويستقل عنه[1].

(1) حوارات مع الدكتور عبد الوهاب المسيري، إعداد وتحرير: سوزان حرفي، م.س.

ويرى الدكتور عبد الوهاب المسيري أنَّ الناقد حينما يعود إلى الدراسات الاجتماعية والتاريخية للفترة التي يعالجها النص وإلى المعلومات الخاصة بحياة المؤلف فإنَّه يمكنه أن يفسر بعض التفاصيل التي قد يكون من العسير تفسيرها إذا ما بقي الناقد داخل العمل وحسب. كل هذا يعني أننا نرى أن ثنائية الواقع الأدبي في مقابل الواقع الموضوعي، ثنائية فضفاضة تفاعلية إذ يمكننا أن نعمق رؤيتنا للواقع الموضوعي من خلال دراستنا للواقع كما صوره الأديب، كما أنه يُمكننا أن نعمق رؤيتنا للعمل الأدبي من خلال دراسة سياقه الاجتماعي والاقتصادي والتاريخي[1].

وعن العلاقة بين الشكل والمضمون في الدراسات النقدية يقول المسيري إنَّ استخدام الصورة المجازية العضوية لوصف عَمليتَيْ الإدراك والتفسير غير مُفيد بالمرة من الناحية التحليلية. وعادة ما يقال إن الوحدة الفنية وحدة عضوية ولا يمكن فصل الشكل عن المضمون. ولكن هذا بالضبط ما يفعله معظم النقاد (على الأقل حتى أواخر الستينيات) حين يقومون بالعملية النقدية ذاتها.

ونحن حين نقرأ العمل الفني أو نسمعه أو نشاهده، فنحن لا نفعل ذلك في لحظة واحدة، وإنما في لحظات متتالية، إذ إنه يتحرك في الزمان، فكل ما هو إنساني يوجد داخل الزمان. ومع هذا بعد أن نقرأ العمل الفني أو نشاهده نحاول أن نتخيله في كليته، ونراه كلحظة واحدة خارج الزمان، بدلا من لحظات متعاقبة داخل الزمان. ثمة توتر بين التزامن والتعاقب، لهذا أرى أن من المفيد للغاية استعادة مقولتي الشكل

---

(1) المصدر نفسه.

والمضمون كمقولتين تحليليتين، إن لم يكن أيضا، كمقولات أنطولوجية وجودية. وهما مقولتان مُتصلتان مُنفصلتان، تربطهما وحدة فضفاضة تفاعلية، فالشكل لا يمكن أن يوجد إلا داخل مضمون، والمضمون لا يتبدى إلا داخل شكل. وكما أشير دائما أفضل دائماً التعامل مع النقطة التي يتقاطعان فيها[1].

إنَّ الناقد الأدبي لا يمكنه أن يقول ما يودُّ أن يقول دون عودة للنص، والنص لا يمكنه أن يبوح بمعناه بدون الناقد الأدبي. فكلمة «استنطق» تحل إشكالية الذات والموضوع والنص والواقع، فهي تقع في المنطقة التي تلتقي فيها الذَّات (الناقد) بالموضوع (النص)، كل هذا يقف على طرف النقيض من المقولات الما بعد حداثية التي تتحدث عن موت المؤلف وموت النص، بحيث لا يبقى سوى الناقد وكأنه الذات المطلقة، أو سوبرمان نيتشه الذي يفرض رؤيته على النص. وعملية استنطاق النص ومحاولة تجاوز ثنائية الواقع الفني والواقع الموضوعي عادة ما تأخذ شكل محاولة الوصول إلى النمط المتكرر أو الموضوع الأساسي المتواتر الكامن الذي يضفي الوحدة على العمل، ويربط عناصره بعضها بالبعض، دون أن يكون موجودًا بشكل مباشر، وهو مفهوم وثيق الصلة بمصطلح «نموذج» (النموذج الإدراكي والنموذج التحليلي) والذي أرى أنه يحل كثيراً من المشكلات التي تواجه الناقد الأدبي ودارس الظواهر الإنسانية والاجتماعية الذي يودُّ اكتشاف المضمون الاجتماعي أو الفكري أو الإنساني للنص، دون أن يتجاهل خصوصيته[2].

---

(1) حوارات مع الدكتور عبد الوهاب المسيرى، إعداد وتحرير: سوزان حرفي، كتاب قيد النشر حصلنا عليه مخطوطاً من الدكتور عبد الوهاب المسيري.

(2) المصدر نفسه.

فالعملية النقدية هي حركة من النص إلى النموذج ومن النموذج إلى النص. وأثناء هذه العملية يزداد النموذج التحليلي كثافة ومقدرة على التفسير. ثُم يحاول الناقد تفسير مضمون النص وشكله وبنيته ونَبرته وكل عناصره، فإن استطاع النموذج تفسير عدد كبير من التفاصيل والعناصر والعلاقات وشكل النص وبنيته فإنه أثبت أن مقدرته التفسيرية عالية، وإنَّ عجز فلابد من تغييره أو تعديله[1].

وبعد أن يجرِّد الناقد النموذج الكامن في النص ويتفهم قوانينه الخاصة يكون بذلك قد توصل أيضاً إلى رؤية الكاتب ذاته التي تشف عن خلفيته الفكرية، وربما عن تركيبيته النفسية، وعن الواقع الذي يحاول النص محاكاته. ولكنه حينما يصل إلى هذا الواقع لا يصل إلى واقع إحصائي مجرد، وإنما يصل إلى واقع اجتماعي عبَّر عن نفسه من خلال لحظة أدبية خاصة، وهي العمل الأدبي نفسه. وفي دراستي المقارنة بين روايتي زينب لمحمد حسين هيكل والأرض لعبد الرحمن الشرقاوي جرَّدت النموذج الكامن كما يتبدَّى في موقف كلٍّ من الكاتبين من الطبيعة، ثم انطلقتُ من هذا النموذج لدراسة أفكارهما السياسية والاقتصادية ونشأتهما الاجتماعية وعلاقة هذه الأفكار بالتاريخ المصري. فالعملية التحليلية هنا تتَّجه من العمل إلى السيرة، ومن البنية الفنية إلى الواقع الاجتماعي[2].

---

(1) حوارات مع الدكتور عبد الوهاب المسيرى، إعداد وتحرير: سوزان حرفي، م.س. بتصرف واختصار.

(2) المصدر نفسه والدراسة المقارنة المشار إليها منشورة في: في الأدب والفكر: دراسات في الشعر والنثر، دكتور عبد الوهاب المسيري، مكتبة الشروق الدولية، مصر ـ 2006م ـ ص 89 ـ 101.

ورغم الطبيعة الإنسانية لمنهج المسيري النقدي فإنَّ مدرسة «النقد الجديد» لفتت نظره، وهي من مدارس التوجه الموضوعي في النَّظر للعمل الأدبي، وهي شأن مثيلاتها لا تُحيل القارئ إلى شيء خارج النص، فنقَّاد هذه المدرسة لا يلتفتون إلى الاعتبارات التاريخية أو الاجتماعية أو النفسية الخاصة بالمؤلف أو الحقبة التي يعيش فيها، بل يُركِّزون، بالدرجة الأولى، على شبكة العلاقات المتداخلة بين الصورة الفنية والأفكار التي تكون العمل الفني. وتعتبر «المفارقة» و«التورية الساخرة» من الأدوات التحليلية الرئيسة لهذا الاتجاه، ويرى نُقاده أن معنى القصيدة لا يوجد بشكل مستقل، وإنَّما داخل شبكة العلاقات المتداخلة في العمل الأدبي، ويعلق المسيري على هذه الرؤية النقدية قائلا: «برغم ادعاء أقطاب مدرسة النقد الجديد أن العمل الأدبي مكتف بذاته إلا أنه يمكننا رؤية الثوابت الإنسانية تؤكد نفسها. فشبكة العلاقات في القصيدة يفترض فيها أنها تُماثل (تحاكي) بعض العلاقات الإنسانية في العالم الخارجي. أما «المفارقة» و«التورية الساخرة» فهما لم يأتيا من فراغ مجرد إنَّما من الموقف الإنساني، فهما تعبير عن الطبيعة الإنسانية المركبة التي لا يمكن اختزالها أو ردها إلى ما هو دونها»[1].

ويُشير المسيري إلى أن عددا من نقاد هذه المدرسة النقدية يرون أن جذور «المفارقة» الأدبية ترجع إلى المفارقة المسيحية الخاصة بتجسُّد اللاهوت في الناسوت ثم صلب المسيح وقيامه، ويُضيف المسيري متحدثا عن نفسه: «ولم يكن صعباً على طالب الدكتوراه المسلم العربي

(1) د. المسيري. مفكر بدرجة ناقد أدبي، مصطفى عبد الغني، دراسة: مجلة أوراق فلسفية، مجلة غير دورية علمية محكمة، مصر ـ العدد 19 ـ 2008م، عدد خاص عن الدكتور المسيري ـ ص 420 ـ 421.

المصري القادم من دَمَنْهور أن يتفاعل مع مثل هذه الرؤية، فقد رأى الثوابت الإنسانية العالمية في قلب الرؤية المسيحية، فهو ينتمي إلى كل ما هو إنساني»[1].

وبُناء على هذا يؤكد المسيري أنَّ النص لم يكن قط نظاماً مغلقاً على ذاته، فثمَّة انفتاح بين العمل الأدبي من ناحية ومن ناحية أخرى بين التنوُّع الثري للحياة الإنسانية. ولذا يرى المسيري أن على النظرية النقدية أن تتجاوز حدودها الجمالية الضيقة لتشمل «الثوابت الإنسانية» وهو يطلق على هذا التوجه النقدي الموضوعي: «النظريات الموضوعية المبكرة أو المنفتحة»[2].

وفي إطار قناعته الراسخة بوجود «الثوابت الإنسانية» كان يُعيد قراءة النظريات النقدية بحثاً عن هذه الثوابت في عُمقها، فهو يكتب مثلاً عن «البنيوية»:

«كانت النظريات النقدية الموضوعية ترى العمل الفني باعتباره نسقاً مكتفياً بذاته مُنغلقا عليها. وقد سمعتُ أول محاضرة عن البنيوية التي تنتمي لهذا الاتجاه الموضوعي المُنغلق مع تصاعد حركة «الجنس العرضي» في الجامعات الأمريكية واتجاه الجيل الأمريكي الصاعد إلى الهروب إلى تدخين الماريجوانا والاستغراق في أحلامه بالفردوس الأرضي المكتفي بذاته ذي الصبغة الجنسية الواضحة. وفي هذه المحاضرة أطلق المحاضر العنان لمصطلحاته البنيوية مثل: «المقابلات الثنائية»، و«التخطيط»، و«العلاقات الرئيسة» و«الطاقة اللغوية» و«الكلام

(1) د. المسيري. مفكر بدرجة ناقد أدبي، مصطفى عبد الغني، مصدر سابق، ص 421.
(2) المصدر نفسه.

المنطوق» و«التزامن» أو «الآتية» و«التوالي الزمني» أو «التعاقب الزمني»، وما إلى ذلك من مصطلحات. وخلُص في النهاية إلى الاستنتاج بأن الأعمال الأدبية تدور حول أعمال أدبية أخرى، وهو ما يعني أنَّ كل النصوص المكتوبة تدور نصوص أخرى.. وهكذا. والإطار المرجعي لهذا المحاضر كان شكلا من أشكال وحدة الوجود النصوصية حيث جميع النصوص تؤول إلى نص واحد وبالعكس ... .ورغم تفاخُر البنيوية باتجاهها العلمي أو العلموي المعادي للمذهب الإنساني (الهيوماني) بنظامها المغلق الذي يتسم بالصرامة الرياضية فإنَّ الثوابت الإنسانية قد أكدت نفسها في نهاية الأمر. فبالإضافة إلى الاتجاه البنيوي اللغوي الذي يحاول إذابة أي عمل أدبي وتحويله إلى تركيبات نحوية ومعادلات وأشكال هندسية والتي تذهب إلى أن اللغة تسبق الإنسان والفكر، يوجد أيضا الاتجاه الأنثروبولوجي الذي يحاول الوصول إلى أسطورة الأساطير (الأسطورة المطلقة) وإلى بنية كل البُنى (البنية المطلقة) وهل يختلف هذا كثيرا عن عالم المثل الذي طرحه أفلاطون والذي يمثل عالمنا نحن مجرد ظل له؟... وقد نتَّفق أو نختلف مع هذه الفكرة الطموحة إلا إلا أن الأهم في سياقنا الحالي هو وجود الثوابت الإنسانية العالمية في مركز كل هذا، فهي الركيزة الأساسية والمرجعية النهائية أو اللُّوجوس التي تمنحُ العمل الأدبي والنقدي بل العالم بأسره معناه وتماسكه الداخلي، أي أن البنيوية متمركزة حول اللُّوجوس (مرجعية نهائية ركيزة أساسية). ولعلَّ البنيوية كانت آخر النظريات النقدية الموضوعية المبكرة أو المنفتحة. فنظريات ما بعد البنيوية، حاولت أن تفلت تماماً من قبضة التمركز حول اللُّوجوس أو أية مرجعيات أو ثوابت، واللُّوجوس في حالة البنيوية هو العقل الإنساني. وبدلا من

الكون المُتمركز حول اللُّوجوس ووجود الثوابت الإنسانية كمرجعية مطلقة ظهرت مرجعيات مختلفة، منغلقة على نفسها مكتفية بها»[1].

هذا النص يكشف عن سمة من أهم سمات النمهج النقدي للمسيري هي التعميق المعرفي والغَوص في الثوابت التي تأسَّست عليها المذاهب الأدبية المختلفة وصلتها بعالم الأفكار بمعناه الواسع، فمثلا قاده هذا التعمق إلى أن الرومانسية تحاول تأسيس علاقة مباشرة بين الإنسان والطبيعة دون تدخل أو وساطة، وخارج إطار المجتمع الإنساني والتاريخي، أي أنَّ جوهر الوجدان الرومانسي شكل من أشكال المباشرة الوثنية، حيث يُدرك الشاعر الطبيعة بحواسه مباشرة، ويضيف المسيري: «مثلما كان الإنسان الوثني الأول يفعل، بمعنى أنه يعيش بين في وحدة وجود مادية، ومن ثم لا توجد مسافة بين الذات والموضوع أو بين، الإنسان والطبيعة، أو بين العقل والمادة. فكأن الإنسان يعيش خارج الزمان والتاريخ».[2]

وقد شكَّلت الحداثة أحد أهم القضايا التي شغلت المسيري كناقد كما شغلته كمفكر، وهو يرى أنَّهُ يجب التمييز بين تيارين أساسيين داخل الحداثة الأدبية، فمصطلح الحداثة مصطلح عام يفترض أن كل الأدباء الحداثيين يسبحون داخل نفس التيار، وهو يعتقد أن هناك خللا في هذا الافتراض. ويضيف: «في دراستي للفلسفة الغربية لاحظت وجود تيارين

---

(1) د. المسيري. مفكر بدرجة ناقد أدبي، مصطفى عبد الغني، مصدر سابق، ص 422 ـ 423 ـ بتصرف يسير.

(2) دراسات في الشعر، عبد الوهاب المسيري، مكتبة الشروق الدولية، مصر ـ يناير 2007 ـ ص 13.

أساسيين منذ بداية المشروع التحديثي الغربي، فهناك «الرؤية المتمركزة حول الإنسان» وهناك أيضا «الرؤية المتمركزة حول الطبيعة» (أي المادة). وما أراه أن الخطاب الفلسفي الغربي يُمكن فهمه بشكل أعمق لو أحللنا كلمة «مادة» محل كلمة «طبيعة». ولذا حينما نتحدث عن الإنسان الطبيعي يجب أن نتحدث، في واقع الأمر، عن الإنسان المادي، أي الإنسان الذي يعيش في حيِّز مادي يُدركه بحواسه الخمس ويدركه بعقله المادي دون أن يهيب بأي مقولات خارجة عن هذا الحيِّز. وقد ميَّزت بين «العلمانية الجزئية» و«العلمانية الشاملة»، وانطلاقا من هذه الرؤية، أذهب إلى أن العلمانية الجزئية متمركزة حول الإنسان، ولذا يُمكن أن نطلق عليها العلمانية الإنسانية أو العلمانية الأخلاقية، أما العلمانية الشاملة فهي متمركزة حول المادة، لا تُؤمن إلا بحركة المادة وقوانين الطبيعة. ولذا فالعالم يصبح مادة نسبية لا قداسة لها، ولا تسمح بوجود معايير جمالية ومطلقات إنسانية، نصدر عنها ونعود إليها... في مقابل ذلك أرى الحداثة المتمركزة حول الطبيعة/ المادة، وهي عكس ما سبق، فهي تقوم بعمليات تجريب لا متناهية تتسم بالعدمية الجمالية، وتحاول أن تفجر الشكل والمضمون معا، وعالمها يتضاءل فيه الإنسان إلى أن يختفي فندخل في عالم يسود فيه قانون الأشياء والطبيعة. وهناك الكثيرون ممَّن يمثلون هذا التيار في العالم العربي ممن يكتبون بلغة خاصة للغاية تصل «فرادتها» إلى درجة لا يمكن أن نسميها لغة على الإطلاق. وهؤلاء يقومون بتجارب لا نهاية لها تدل على غياب الهدف والمعنى. وللأسف هذا النوع من «الحداثة» هو الذين هيمن في الغرب إلى أن أفرز «ما بعد الحداثة» حيث تسقط المعيارية تماماً، وتسود النسبية الأخلاقية والمعرفية والجمالية ولا يبقى إلا العدم. أو لا يبقى سوى «الأبوريا» وهي الهُوة

التي ما لها من قرار، والتي يرى دريدا وغيره من مفكري «ما بعد الحداثة» أنها الثابت الوحيد»[1].

وعلى هذه الخلفية يعتبر المسيري أنَّ محمود درويش أهم شعراء الحداثة العرب، وواحد من أهم شعراء العالم. أنه ينتمي إلى تلك الحداثة المتمركزة حول الإنسان. ولذا يظل شعره يدور حول الإنسان. قد يبدأ بالإنسان الفلسطيني، وقد يُعمم ليصل إلى الإنسان العربي، لكن يظل فضاء شعره الأساسي هو الإنسان. فنحن، في شعره، نُطالع وجه الإنسان في أقصى لحظات وعيه بذاته. ويظهر هذا أيضا في لغة شعره، فهي لغة فريدة إلى أقصى حد، لكنك تسمع إيقاعات الشعر العربي القديم كما تسمع أصداء من الشعر الحديث عربياً كان أم غير عربي... وتتضح أيضا حداثته المتمركزة حول الإنسان في أن لغته مفهومة، وأن صُوره الشعرية محدَّدة المعالم، هذا لا يعني أنها بسيطة أو ساذجة، فهي مُركبة إلى أقصى حد، لكنه تركيب ناجم عن عقل يُؤمن بالمعنى وبالغاية وبإمكانية الجهاد الذي يمكن أن يُحوِّل واقعاً غير عقلاني إلى واقع عقلاني، أي إنَّه يؤمن بإمكان إقامة العدل في الأرض. وهذا ما لا يمكن أن يشاركه فيه الحداثيون الذين يعيشون في قصصهم الصغيرة، كما يقولون، من دون إيمان بمعنى كُلِّي شامل[2].

وفي إطار إنحياز عبد الوهاب المسيري إلى خيار القول بوجود صلات بين العمل الأدبي وعالم الإنسان بالمعنى الواسع كان من الطبيعي أن يطرح سؤال حرية الإبداع نفسه عليه، وهو ينتقد القول بأنَّ حرية

---

(1) حوارات مع الدكتور عبد الوهاب المسيري، إعداد وتحرير: سوزان حرفي، م.س.

(2) حوارات مع الدكتور عبد الوهاب المسيري، إعداد وتحرير: سوزان حرفي، م.س.

الإبداع مطلقة، فالإبداع ليس مطلقا يتجاوز الإنسان، وحرية الإبداع لابد أن يقابلها حرية المجتمع في أن يدافع عن نفسه وعن قيمه. يقولون إن الفيديو كليب إبداع، ولكن نحن بوصفنا مجتمعاً إنسانياً يحق لنا الدفاع عن أنفسنا، يحق لنا أن نُقدم رؤيتنا: هل المرأة جسد يهتز؟ أم أنها غير ذلك؟ رؤيتنا للإنسان، باعتبارنا بشراً ومسلمين، مختلفة عن هذه الرؤية الاختزالية المادية. فمن حقنا أن نقف ضد هذا، ليس بالضرورة من خلال الحكومة، ولكن من خلال جمعيات مدنية. إنَّ الإبداع حوَّل نفسه إلى مطلق، وهذا نوع من أنواع العلمنة الشاملة الشَّرسة[1].

ويستطردُ المسيري قائلاً: «إنَّ العلمانية شكل من أشكال الحُلولية ووحدة الوجود المادية. وقد بدأت عملية الحلول في المجال الاقتصادي، فأصبح معيار الحكم على الاقتصاد معياراً اقتصادياً، مستمداً منه، وهو مدى النجاح الاقتصادي بغضِّ النظر عن الثَّمن الإنساني، أي أن الاقتصاد أصبح مكتفياً بذاته، مرجعية ذاته، أي أنه أصبح مُطلقاً، ثم انتقل الأمر إلى السياسة، وإلى كل مجالات النشاط الإنساني الأخرى، بحيث أصبح كل مجال منفصلاً عن أي مرجعية إنسانية عامة. وقد حدث هذا في مجال الفن، فالفن أصبح مرجعية ذاته ومكتف بذاته وأصبحت معايير الحكم عليه فنية، مستمدة منه، أي أن الفن أصبح مطلقاً مؤلَّهاً. الفن الحداثي مثلٌ جيد على ذلك، فلو عُرضت عليَّ قصيدة من هذا الفن - ورغم أني أستاذ شعر - فإنني أحتاج إلى أَشْهُر حتى أفهمها، وكأن الشعراء كهنة، وكأن الشعر موضع حُلول وتُحفه الأسرار. أنا باعتباري إنساناً اجتماعياً أرى أن الفن ليس للفن، إنَّما للجميع، وحينما يفقد الفن

(1) حوارات مع الدكتور عبد الوهاب المسيري، إعداد وتحرير: سوزان حرفي، م.س.

علاقته بالواقع وبالإنسان، فمن حقي كإنسان وككائن اجتماعي أن أتصدى له، خاصة إذا كان هذا العمل الفني (الإبداع الفني) معادياً للإنسان وللقيم الإنسانية[1]».

بل إنَّ المسيري يذهب إلى أبعد من ذلك معتبراً «حرية الإبداع» صيحة يطلقونها في وجه كل من يتجرأ ويحتج على رأي ما. ثمَّة رقابة على السِّلع وعلى جودتها وتاريخ إنتاجها، ورقابة على حركة المرور وعلى الجمارك. فهل يمكن أن نترك أمورا تؤثر في الأخلاق والأحلام والرؤية، دون رصد أو مراقبة؟ يجب ألا تكون القضية هي حرية الإبداع كمطلق وإنما كيف يمكن أن يمارس المجتمع ككل الرقابة دون أن يخنق الإبداع، لأنه لو خنق الإبداع اختنق المجتمع. لكن لو أطلق العنان لحرية الإبداع فإنَّ المجتمع سيتفكَّك. ويكشف المسيري عن اهتمام آخر وثيق الصلة بالإبداع الأدبي والفني هو الأزياء فيقول: «قد لا يعرف الكثيرون أن إحدى اهتماماتي تطوُّر الأزياء، وبالذات أزياء النساء، إذ أحاول رصد تطورها كتعبير عن تطور الرؤية الحضارية للإنسان. وقد لاحظت أن ملابس النساء تزداد في الغرب انكماشاً يوماً بعد يوم من الميني سكيرت إلى المايكرو إلى البلوزة التي تكشف البطن إلى أن وصلنا إلى ما سمّاه أحد الصحفيين the well undressed woman ـ أي المرأة قليلة الهندام، في مقابل المرأة حسنة الهندام the well - dressed woman . (ولعل أحسن ترجمة لهذه العبارة، هو عبارة عادل إمام الشهيرة» لابْسَة من غير هُدوم»). . . وحين أخبرت أحد مصممي الأزياء عن اعتراضي على الأزياء التي لا علاقة لها بأي دين أو ثقافة أو ذوق،

---

(1) المصدر السابق.

قال إن هذه أعمال فنية، وأن اعتراضي هذا يُعد شكلاً من أشكال الرقابة على حرية الفكر والإبداع، هذا المطلق العلماني الجديد. وهنا سألته: أليس من حق المجتمع أن يدافع عن نفسه ضد أي اتجاهات تفكيكية عدمية؟ وقد صُدم صاحبنا من هذا الطرح الذي لم يطرأ له على بال، لأنه لا يدرك (شأنه شأن المثقفين الذين يدافعون عن الحرية المطلقة للإبداع) أنها رؤية بورجوازية تجعل الفرد مرجعية ذاته (تماماً مثل رأس المال الذي يتحرك في السوق بكامل حريته، لا يخضع إلا لقوانين مادية آلية غير إنسانية غير اجتماعية هي قوانين العرض والطلب والربح والخسارة)... إنَّ بعض المثقفين الثوريين انساقوا وراء هذه الدعوة للحرية المطلقة للإبداع والمبدعين، دون أن يدركوا تضميناتها الفلسفية المعادية للإنسان وللمجتمع. عندئذ لزم مصممو الأزياء الصمت، خاصة وأنه كان يعرف أن خمسة من كبار مصممي الأزياء ماتوا منذ عدة أعوام، من مرض الإيدز، وكانوا جميعهم من الشُّذاذ جنسياً، فسارعت مصانع الأزياء بالتعمية على الخبر حتى لا تتأثر أرباحهم سلباً، أي أنهم أدركوا البُعد غير الاجتماعي غير الأخلاقي غير الإنساني لإبداع مصممي الأزياء، باعتباره إبداعاً لا ينتمي إلى المجتمع»[1].

وهو يتَّهم مَن يدافعون عن حرية التعبير بلا حدود بأنهم جعلوا الفن مُطلقاً، سحبوا الإطلاق من أي قيم مطلقة (أخلاقية كانت أم إنسانية أم دينية) وجعلوها شأناً خاصاً، وأمراً من أمور الضَّمير، وتصوَّروا أنَّ القيم الأخلاقية توجد في قسم خاص في وجدان الإنسان منفصل تماما عن عالم السياسة وعالم الاقتصاد وعالم الاجتماع الإنساني، (وكأنَّ الضمير

(1) حوارات مع الدكتور عبد الوهاب المسيرى، إعداد وتحرير: سوزان حرفي، م.س.

الفردي لا علاقة له برقعة الحياة العامة). ولذا حين يتمُّ تناول ظاهرة ما فهي إما أن تكون ظاهرة خاصة خاضعة لقيم أخلاقية ما، أو ظاهرة في رُقعة الحياة العامة ومن ثم فهي منفصلة عن القيمة. ولكن هذه ـ والكلام للدكتور عبد الوهاب المسيري ـ رؤية سُوقية للعالم وللنفس البشرية، فالإنسان كائن مُركب، وكذا الفعل الإنساني. فالأبعاد الأخلاقية تتداخل مع الأبعاد السياسية والاقتصادية والنفسية والفردية تتداخل مع الأبعاد الاجتماعية. ويرى هؤلاء الذين يفصلون الأخلاق عن بقية مجالات الحياة أنه لو ظهرت الأخلاق في الحياة العامة فإنَّ هذا مظهر من مظاهر التخلف، وفي ذهنهم بطبيعة الحال المشروع العلماني الغربي. إنَّ مشروع النهضة العربي في بداياته جعل شعاره اللحاق بأوروبا، بحلوها ومرها، وخيرها وشرها، وكأننا ببغاءات عقلها في أذنيها[1].

وهذه الهرولة للحاق بأوروبا كانت لها في رأي المسيري بصمات على الفكر النقدي العربي المعاصر، حيث تركت هزيمتنا أمام الغرب بصماتها الواضحة على مسار هذا الفكر، فبعد هزيمتنا على يد العالم الغربي في مطلع القرن التاسع عشر، يعني أصابتنا حالة انشغال مرضي بكل الحركات الفكرية والأدبية في الغرب، وهو انشغال لا يؤدي بالضرورة إلي الإبداع. فمثلا، فكرة «الوحدة العضوية»، فكرة أصيلة في التراث الغربي، دخيلة على النظرية النقدية العربية، ومحاولة نقلها، ثم تطبيقها علي تراثنا، فيه ظلم للفكرة ولتراثنا معا. ويُضيف المسيري: الوحدة الفنية السائدة في تراثنا أسميها «الوحدة التكاملية غير العضوية» (فلا هي بالعضوية، ولا بالآلية) أو «الوحدة الفضفاضة». انظر أيضاً ماذا

(1) حوارات مع الدكتور عبد الوهاب المسيري، إعداد وتحرير: سوزان حرفي، م.س.

فعلت «البنيوية» ثم «التفكيكية» بنا، وكيف نبدِّد طاقتنا في محاولة فهمهما وإدراكهما وترجمة نصوصهما الأساسية، بل كيف نُجهد أنفسنا غاية الإجهاد لتطبيق مفاهيمهما وآلياتهما التحليلية على كل من التراث وحاضرنا العربي. وحين نوشك على الانتهاء من هذه العملية تكون قد ظهرت عدة حركات أخرى في العالم الغربي![1]

وهو يرسم صورة للمأزق الذي أدَّى إليه منطق «اللحاق بالغرب» قائلاً: «لقد كانت تظهر في العالم الغربي مدرسة فكرية أو نقدية واحدة كل قرن: الكلاسيكية في القرن الثامن عشر، والرومانسية في القرن التاسع عشر. ثم مع نهاية القرن الماضي بدأ المُعدَّل يتصاعد، إذ بدأت تظهر حركة نقدية كل عقدين أو ثلاثة. والآن ظهر ما لا يقلُّ عن عشرة حركات نقدية في العقدين الماضيين، بمعدل حركة كل عامين! وهذا تعبير عن أزمة حضارية حقيقية وعميقة في الغرب تأخذ شكل هذا التضخم العقائدي. ولكن ما يهمُّني تأكيده الآن هو أننا نظراً لانشغالنا الزائد بما يحدث في الغرب، ننصرف عن فهم إنجازات بقية العالم الحضارية».

كانت هذه إطلالة عامة على الرؤية النقدية للدكتور عبد الوهاب المسيري، وسنتناول في الفصلين التاليين من هذا الباب نموذجين أحدهما من النقد النظري والآخر من النقد التطبيقي.

---

(1) حوارات مع الدكتور عبد الوهاب المسيري، إعداد وتحرير: سوزان حرفي، م. س.

الفصل الثاني

عبد الوهاب المسيري ناقداً للتفكيكية

«التفكيكية» مُصطلح ينتمي لعائلة من المصطلحات المتداولة في الدراسات النقدية المعاصرة، وهو مُصطلح مُثير للجدل بسبب ما يتضمَّنه معناه ـ كما سيردُ ـ من مفاهيم معادية للغيبيات (الميتافيزيقا). وأوّلُ مظاهر الجدل هو ما دار حول المقابل العربي للفظ الإنجليزي "DECONSTRUCTION" آفبينما يرى الدكتور محمد عناني أنَّ استخدام مصطلح التفكيكية هو استخدام موفق، فالتفكيك الذي اشتق منه المصدر الصناعي هو فك الارتباط أو حتى تفكيك الارتباطات المفترضة بين اللغة وكل ما يقع خارجها[1]، يذهب مُؤلفاً «دليل الناقد الأدبي» إلى أنَّ مثل هذه الترجمة لا تقترب من مفهوم صاحب النظرية، وإن كانا يُقرَّان أن مصطلح «التقويضيَّة» الذي يستخدمانه يعيبه هو الآخر العيب نفسه، ولكنهما يُفضلانه، فهي (أي النظرية) لا تقبل ـ حسب ما يذهب إليه نُقاد عرب ـ البناء بعد التفكيك. فصاحب النظرية يرى أنَّ الفكر

(1) المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم إنجليزي/ عربي، دكتور محمد عناني، الشركة المصرية العالمية للنشر ـ لونجمان، الطبعة الثانية، سنة 1997 ـ ص 131.

الماورائي الغربي صَرْحٌ أو معمار يجب تقويضه وتتنافى إعادة البناء مع المفهوم، فكل محاولة لإعادة البناء لا تختلف عن الفكر المُراد هدمه، وهو الفكر الغائي[1].

ظهرت التفكيكية/ التقويضية على يد الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا في ثلاثة كتب أصدرها عام 1967[2]، وقد بدأ دريدا نظريته بنقد الفكر البنيوي الذي كان سائدا آنذاك بإنكاره قدرتنا على الوصول بالطرق التقليدية إلى حلٍّ مشكلة الإحالة، أي قدرة اللفظ على إحالتنا إلى شيء ما خارجه، فهو يُنكر أن اللغة «منزلُ الوجود» ويعني بذلك القدرة على سد الفجوة ما بين الثقافة التي صنعها الإنسان والطبيعة التي صنعها الله. وما جهود فلاسفة الغرب جميعا الذين حاولوا إرساء مذاهب على بعض البدْهيات أو الحقائق البدْهية الموجودة خارج اللغة إلا محاولات باءسة كُتب عليها الفشل. وقد وصف دريدا مواصلة هذا الطريق بأنها عبث لا طائل من ورائه، وحنين إلى ماضٍ من اليقين الزائف[3] عبَّر عنه الفكر الغربي بألفاظ لا حصر لها عن فكرة المبادئ المركزية مثل: الوجود، الماهية، الجوهر، الحقيقة، الشكل، المحتوى، الغاية، الوعي، الإنسان، الإله[4].

ورغم هذه الخصائص التي تتَّصف بها النظرية فإنَّ دريدا يُصر على

---

(1) دليل الناقد الأدبي، دكتور ميجان الرويلي ودكتور سعد البازعي، دون ناشر، 1415 هـ ـ ص 49 ـ 50.

(2) المصطلحات الأدبية الحديثة، ص 132.

(3) المصدر نفسه، ص 133.

(4) النظريات الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة: دكتور جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، سلسلة آفاق الترجمة، سنة 1995 ـ ص 163 ـ 164.

عدم ارتباط مشروعه بالعدمية، بل يرى أن قراءته التفكيكية/ التقويضية قراءة مزدوجة تسعى إلى دراسة النص دراسة تقليدية أولا لإثبات معانيه الصريحة، ثم تسعى إلى تقويض ما تصل إليه من معان في قراءة معاكسة تعتمد على ما ينطوي عليه النص من معان تتناقض مع ما يُصرِّح به، أي أنها تهدف إلى إيجاد شرخ بين ما يُصرِّح به النص وما يخفيه. وبهذا تقْلبُ القراءة التفكيكية/ التقويضية كل ما كان سائداً في الفلسفة الماورائية. ويرى دريدا أن الفكر الغربي قائم على ثنائية ضدِّية عدائية يتأسس عليها ولا يوجد إلا بها مثل: العقل/ العاطفة، الجسد/ الروح، الذات/ الآخر، المشافهة/ الكتابة، الرجل/ المرأة[1].

وفي كل قراءاته يقوم دريدا بسكِّ مصطلحات يشتقها مما هو قيد الدراسة، ولا يتأتى فهم النظرية إلا من خلال متابعة هذه المصطلحات والكيفية التي تعمل بها داخل النص المدروس، وجميعها تستعصي على الوجود نتيجة تفاعلها داخل نصِّها، وأهم هذه المصطلحات كما صاغها دريدا:

الانتشار أو التشتيت "DIFFERENCE"

الأثر "TRAC"

الاختلاف/ الإرجاء "DEFFERANCE"

ويطلق جاك دريدا على مثل هذه المصطلحات التي يشتقها من المادة قيد الدراسة «البنية التحتية»[2].

---

(1) دليل الناقد الأدبي، دكتور ميجان الرويلي ودكتور سعد البازعي، دون ناشر، 1415 هـ - ص 50.

(2) المصدر نفسه.

الأثر «TRAC»:

صبَّ دريدا جام غضبه على ما زعم البنيويون أنه طموح إلى اتباع المنهج العلمي، فالعلم في نظره ـ مثله في ذلك مثل الدين والفلسفة الميتافيزيقية ـ يُقيم نظامه على ما يُسميه «الحضور» ومعناه التسليم بوجود نظام خارج اللغة يُبرِّر الإحالة إلى الحقائق أو الحقيقة. وهو يبسط حجته على النحو التالي: «تحاول الفلسفة الغربية منذ أفلاطون تقديم أو افتراض وجود شيء يُسمَّى الحقيقة أو الحقيقة السامية المتميزة» أو ما يسميه هو «المدلول المتعالي» أي المعنى الذي يتعالى على (أو يتجاوز) نطاق الحواس ونطاق مفردات الحياة المحددة. ويمكن في رأيه إدراك ذلك من خلال مجموعة من الكيانات الميتافيزيقية التي احتلت مركز الصدراة في كل المذاهب الفلسفية مثل: الصورة، المبدأ الأول، الأزل، الغاية، الهيولى، الرَّب، ويمكن اعتبار اللغة المرشح الأخير للانضمام لهذه القائمة[1].

فمفهوم «الأثر» في التفكيكية/ التقويضية مرتبط بمفهوم الحضور الذاتي ودريدا يرى في الأثر شيئا يمحو المفهوم الميتافيزيقي للأثر وللحضور[2]. وهدف دريدا هو تفكيك الفلسفة وتفكيك تطلعاتها إلى إدراك الحضور عن طريق ما حاول إثباته من أن عمل اللغة نفسه يحول دون الوصول إلى تلك الغاية. وفي مقابل التركيز على المقابلة بين الدَّال والمدلول (اللفظ والمعنى) عند دي سُوسير يرفض دريدا أسبقية المدلول

---

(1) المصطلحات الأدبية الحديثة، ص 135 ـ 136.

(2) دليل الناقد الأدبي، دكتور ميجان الرويلي ودكتور سعد البازعي، دون ناشر، 1415 هـ ـ ص 55.

على الدال، لأنَّ تصوُّر دي سُوسير كان يعني وجود مفاهيم «حاضرة» خارج الألفاظ[1].

الاختلاف/ الإرجاء «DEFFERANCE»:

هذا المصطلح سبَّب مشكلة في الترجمة بسبب الالتباس الحتمي المرتبط به، فترجمه البعض (الاختلاف والإرجاء)[2] وترجمه آخرون (الاختتلاف)[3]، أما الدكتور عبد الوهاب المسيري فترجم هذا الاصطلاح إلى «الاخترجلاف» وهي كلمة قام بنحتها من كلمتي «اختلاف» و«إرجاء» على غرار كلمة "LA "DIFFERANCE التي نحتها دريدا من الكلمة الفرنسية "DIFFER" ومعناها أرجأ والكلمة LA "DIFFERANCE" بمعنى اختلاف، وتحمل معنى الاختلاف (في المكان) والإرجاء (في الزمان). ويرى دريدا أن المعنى يتولَّد من خلال اختلاف دالٍّ عن آخر، فكل دالّ متميز عن الدَّوال الأخرى، ومع ذلك فهناك ترابط واتصال بينهما، وكل دَّال يتحدَّد معناه داخل شبكة العلاقات مع الدَّوال الأخرى، لكن معنى كل دَّال لا يوجد بشكل كامل في أية لحظة (فهو دائماً غائب رغم حضوره)، وهكذا فالاخترجلاف عكس الحضور والغياب بل يسبقهما[4].

---

(1) المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي/ عربي، دكتور محمد عناني، الشركة المصرية العالمية للنشر ـ لونجمان، الطبعة الثانية ـ سنة 1997 ـ ص 137 ـ 138.

(2) المصدر نفسه، ص 138.

(3) دليل الناقد الأدبي، دكتور ميجان الرويلي ودكتور سعد البازعي، دون ناشر، 1415 هـ ـ ص 60.

(4) موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية: نموذج تفسيري جديد، تأليف وإشراف: دكتور عبد الوهاب المسيري ـ دار الشروق ـ مصر، الطبعة الأولى، 1999 ـ المجلد الخامس، ص 426.

الانتشار أو التشتيت "LA "DIFFERANCE" :

هذا المصطلح وأصله الإنجليزي "DISSEMINATION"، كانت ترجمته هو الآخر موضوع اختلاف بين النُّقاد العرب، فبينما اختار الرويلي والبازعي ترجمته «الانتشار والتشتيت» اختار المسيري ترجمته «تناثر المعنى»، والكلمة يستخدمها دريدا في مقام كلمة دلالة وهي من فعل "DISSEMINAT" بمعنى: يبثُّ أو ينثر الحبوب، وللكلمة معان أهمها: أن معنى النص مُنتشر فيه ومُبعثر فيه كبذور تُنثر في كل الاتجاهات ومن ثم لا يمكن الإمساك به. ومن معانيه أيضا: تشتيتُ المعنى ـ لعب حُر لا متناه لأكبر عدد ممكن من الدوال، تأخذ الكلمة معنى وكأن لها دلالة دون أن تكون لها دلالة أي أنها تُحدث أثر الدَّلالة وحسب[1]. ويأخذ مصطلح تناثر المعنى بُعداً خاصاً عند دريدا الذي يركز على فائض المعنى وتفسخه وهو سمة تصف استخدام اللغة عامة[2].

لم يبرز تأثير فلسفة دريدا في النقد الأدبي إلا في كتابات نُقاد جامعة ييل وبخاصة بول دي مان، ويصور دي مان العلاقة بين الأدب والفلسفة بقوله: «إنَّ الأدب أصبح الموضوع الأساسي للفلسفة ونموذجاً لنوع الحقائق (أو الحقيقة) التي تطمح الفلسفة لبلوغها» ويعني ذلك أنَّ الأدب لا يزعم أنه يُحيل القارئ إلى الواقع الحقيقي خارج اللغة فهو تعريف خيالي، وتاريخ الفلسفة حسب تصوُّر دي مان كان رحلة طويلة في دنيا

---

(1) موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، المجلد الخامس ـ ص 437.

(2) دليل الناقد الأدبي، دكتور ميجان الرويلي ودكتور سعد البازعي، دون ناشر، 1415 هـ ـ ص 66.

الإحالة أو الإحالية، وإلى المضمون بعيداً عن الوعي بذاته، أي بأنَّ الفلسفة استمدَّت أصولها من مصادر بلاغية أو من علم البلاغة نفسه. ويستند دي مان هنا على قول دريدا بأنَّ الأدب يمكن اعتباره حركة تفكيك ذاتية للنَّص، إذ يُقدم لنا معنى ثم يُقوِّضه في آن واحد، فالأدب أقرب ما يكون إلى تجسيد مبدأ الاختلاف. وهو يحتفل بوظيفة الدلالة وفي الوقت نفسه بحرية عمل الكلمات في نطاق الطاقات الاستعارية وألوان المجاز والخيال دون الجمع بين المتناقضات فلا يصل أبداً إلى الوحدة[1].

وأهم ما يُلاحظ هنا، هو أنَّ هذا التصور للأدب باعتباره نصوصا متداخلة ينفتح بعضها على بعض، ولا يجد النص منها حدوداً تمنعه من تجاوز ذاته بدلا من التصوُّر القائم على وجود نص مستقل أو كتاب مغلق يناقض تعريف الأدب الذي جاء به النقد الجديد باعتباره عملا يتمتَّع بالوحدة العضوية... ومن ثم يقول التفكيكيون ـ والكلام لجيفري هارتمان ـ إنَّ الحقيقة الشعرية كانت تستمدُّ حياتها في نظر النَّقد الجديد من العالم الخارجي باعتباره حقيقة فوق الواقع اللغوي أي متعالية عليه[2].

ويرى التفكيكيون أنَّ المزية الأولى للأدب ترجع إلى أنه خيال أو كذب، فالشِّعر يحتفل بحريته من الإحالة وهو واع بأنَّ إبداعاته ذات أساس تخيُّلي، ولذا فإنَّه لا يعاني مثلما تعاني النصوص الأخرى من

---

(1) المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي/ عربي ـ دكتور محمد عناني، الشركة المصرية العالمية للنشر ـ لونجمان، الطبعة الثانية، سنة 1997 ـ ص 143 ـ 144.

(2) المصدر نفسه، ص 145 ـ 146.

مشكلة الإحالة إلى خارج النص وهو ما يلخصه أحد شراح النظرية ـ فيرنون جراس ـ بقوله: «ترجع أهمية الأدب في ظل التفكيكية/ التقويضية إلى طاقته على توسيع حدوده بهدم أطر الواقع المتعارف عليها، ومن ثم فهو يميط اللثام عن طبيعتها التاريخية العابرة، فالنصوص الأدبية العظيمة دائما تفكك معانيها الظاهرة سواء كان مؤلفوها على وعي بذلك أم لا من خلال ما تقدمه مما يستعصي على الحسم. والأدب أقدر فنون القول على الكشف عن العملية اللغوية التي تمكن الإنسان بها من إدراك عالمه مُؤقتاً وهو إدراك لا يمكن أن يصبح نهائيا أبداً»[1].

لا شيء خارج النَص:

تُشكل هذه العبارة أساساً من أهم أسُس النظرية التفكيكية/ التقويضية، وقد عبَّر دريدا عن ذلك بقوله: «لا يوجد شيء خارج النص» ومعنى ذلك رفض التاريخ الأدبي التقليدي ودراسات تقسيم العصور ورصد المصادر، لأنها تبحث في مؤثرات غير لغوية وتُبعد الناقد عن عمل الاختلافات اللغوية. ويعتبر التفكيكيون أن الغوص في الدلالات وتفاعلاتها واختلافاتها المتواصلة تعد معادلا للكتابة، فمن حق كل عصر أن يُعيد تفسير الماضي ويُقدم تفسيره الذي يرسم طريق المستقبل، فالتفسيرات أو القرارات الخاطئة المنحازة هي السبيل الوحيد لوضع أي تاريخ أدبي بالمعنى التفكيكي. وقد طبَّق جيفري هارتمان هذه القناعة على أعمال لودذوورث قُتلت بحثاً، فانطلق بحدود تفسيراته لشعره وكتب مقالات مُستوحاة من النَّص دون أن تتقيد به، تحفل بالتوريات اللفظية

(1) المصطلحات الأدبية الحديثة، ص 147.

بأشكالها المختلفة وإحالات الألفاظ والتعابير إلى أعمال سواه ومن ثم احتمالات التناصّ مُظهراً في ذلك براعة يحسده عليها الشباب ولا يُوافقه عليها الشيوخ، لهدم المعاني التي ألفتها الأجيال على مدى قرنين من الزمان[1].

وحسب الدكتور محمد عناني فإنَّ المذهب يشهد في التسعينات تحولا عجيباً يسمى «استخدام المصطلح دون مضمونه»، فالنقاد التفكيكيون أصبحوا يسخرون من القول بأنَّ للغة وظيفة عقلانية أو معرفية وقد أجروا تعديلات غريبة على مفهوم العلاقة بين اللغة والواقع أو الحقيقة فبدأوا يرصدون حركة اللغة من الخارج عن طريق رصدها في تلافيف النَّص أو النَّص الباطن مثل الرغبات الجنسية (فرويد) أو المادية الماركسية، أو ما وصفه نيتشة بالنزوع إلى التسلط وإرادة القوة.

منهم من يقول إنَّ هذه الرغبات غير العقلانية تُساهم في عملية الدَّلالة على المعنى أكثر مما تساهم فيه المعرفة العقلية، وإنَّ كان الدكتور عناني يصف هذه الاتجاهات الجديدة بأنها تنتفع بالتفكيكية/ التقويضية دون أن تكون تفكيكية/ تقويضية[2].

ومن بين ردود الأفعال التي أثارتها النظرية، انتقادات عديدة لعل أهمها في نظر ميجان الرويلي وسعد البازعي أنها رغم قدرتها التقويضية على زعزعة المسلمات التقليدية الميتافيزيقية الغربية تصل في النهاية إلى «عماية مُحيرة»، فدريدا لم يُقدم بديلا عن مُسلمات الميتافيزيقا الغربية

(1) المصطلحات الأدبية الحديثة، ص 148.

(2) دليل الناقد الأدبي، دكتور ميجان الرويلي ودكتور سعد البازعي، دون ناشر، 1415هـ ـ ص 54.

بعد أن قوَّضها. بل إن البديل نفسه كما يرى دريدا نفسه سيتَّسم بسمات الميتافيزيقا لا محالة، لذا اكتفى دريدا بالتقويض.

فكيف نظر الدكتور عبد الوهاب المسيري إلى التفكيكية؟

أوَّلُ سمات رؤية المسيري للتفكيكية أنَّه لا يفصلها عن شخص مؤسسها جاك دريدا اتساقاً مع المنهج الذي اتبعه المسيري في دراساته لمعظم الظواهر الفكرية، فمؤسسها جاك دريدا فيلسوف فرنسي، يهودي من أصل سفاردي، تُعَدُّ منظومته الفلسفية (إن صحَّت تسميتها كذلك) قمَّةُ (أو هوة) السيولة الشاملة والمادية الجديدة واللاعقلانية المادية. وهو أهم فلاسفة التفكيكية وما بعد الحداثة. وُلد باسم جاكي في بلدة البيار (قرب الجزائر العاصمة)، وترك الجزائر عام 1949م لأداء الخدمة العسكرية ولم يَعُد لها قط بعد ذلك (وهو يدَّعي في تصريحاته الصحفية أنه ترك الجزائر لأنه كان قد سئم الحياة في الجيب الاستيطاني).

ويتتبع المسيري الأصول الفكرية لنظرية دريدا في التاريخ الفلسفي الغربي حيث يرى أن دريدا خرج من تحت عباءة نيتشه (الذي مات بمرض سرِّي)، وتأثر في الخمسينيات بوجودية سارتر وهايدجر (وتفكيكيته)، وبنيوية ليفي شتراوس في الستينيات. كما تأثر بهيجلية جان هيبوليت، وبفرويدية جاك لاكان، وبالمفكر الديني اليهودي الفرنسي إيمانويل ليفيناس. وقد تعرَّف دريدا إلى مُستوطن فرنسي آخر في الجزائر هو لويس ألتوسير (في دار المعلمين العليا) الذي كان له أكبر الأثر في دريدا. وألتوسير هو الفيلسوف الذي حاول أن «يُطهِّر» المنظومة الماركسية من أية آثار إنسانية غير مادية لتصبح علماً كاملاً يُسقط الذات الإنسانية وكل بقايا الميتافيزيقا (وقد قتل ألتوسير زوجته عام 1980م بأن

خنقها ووُضع في مستشفى للأمراض العقلية للمجانين الخطرين). كما تَعرَّف دريدا كذلك إلى ميشيل فوكوه، أهم استمرار لفلسفة القوة النيتشويَّة وأحد كبار فلاسفة التفكيك وما بعد الحداثة (وفوكوه شاذٌّ جنسياً، سادي مازوكي، حاول الانتحار عدة مرات ومات بالأيدز عام 1981م)[1].

وفي إطار قناعة المسيري بأنَّ «الذات» لا تنفصل عن «الموضوع» تعامل مع سيرة جاك دريدا الشخصية كمؤثر في فكره، فقد كان واضحاً أن دريدا مهتم، منذ أن بدأ ينشر أعماله، بمشاكل الأصل والبنية والثنائيات وكيف تُختَم الأعمال وعلاقة كل هذه الأمور بالتاريخ والحقيقة والموضوعية العلمية والمعنى. وكان اهتمامه الأكبر نفي الميتافيزيقا باعتبارها شكلاً من أشكال الثبات لأنَّ مثل هذا الثبات (من ثم) يُشير إلى مفهوم الطبيعة البشرية، وهذا بدوره يشير إلى أصل الإنسان غير المادي (أي أصله الإلهي) الأمر الذي يؤدِّي إلى التجاوز وظهور المعنى (تيلوس) وأخيراً المطلق (لوجوس). وكان دريدا يرى أن الحل الوحيد لهذا الوضع هو أن يسقط كل شيء في قبضة الصيرورة، بحيث لا يبقى أي أثر لأي ثبات أو تجاوز أو معنى ويهتز كل شيء ومن ضمن ذلك الإحساس بالعدم نفسه[2].

وقد بيَّن دريدا أن البنيوية ما هي إلا حلقة في سلسلة طويلة من بنيويات مختلفة مستعدة لأن تردَّ ذاتها إلى نقطة حضور واحدة أو مركز أو

---

(1) موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية: نموذجٌ تفسيريٌّ جديد، تأليف وإشراف: دكتور عبد الوهاب المسيري ـ دار الشروق ـ القاهرة ـ 1999 ـ المجلد الخامس، ص 435.

(2) المصدر نفسه، ص 435.

أصل ثابت، لكن هدف هذا المركز ليس تحديد اتجاه البنية أو توازنها أو تنظيمها وإنَّما الهدف منه وضع حدود للُعب البنية. فمركز البنية «يسمح بلعب عناصرها الأساسية، ولكن داخل الشكل الكلِّي الثابت الذي له مركز وله معنى، فهو لعبٌ يصل إلى نقطة نهائية عند مدلول متجاوز». ويقول دريدا: «وحتى اليوم، يُلاحَظ أن مفهوم بنية ليس لها أي مركز (أو أصل) هو أمر لا يمكن حتى التفكير فيه». ودريدا كعادته لا يقول الصدق، فما يفعله هو أنه يأخذ جزءاً من الحقيقة ثم يُضخمه ويجعل من هذا الجزء الحقيقة كلها. والحقيقة أن عالم السفسطائيين (الذين سبقوا دريدا بأكثر من ألفي سنة) هو عالم بلا مركز، عالم من الصيرورة الكاملة وعدم التواصل، وكذلك عالم القبَّالة (الصوفية اليهودية) اللوريانية. وكثير من الحركات المشيحانية الشيوعية الحلولية فهي الأخرى تدور جميعاً في إطار عالم سائل تماماً لا مركز له. كما أن الإنجاز الفلسفي الأساسي لنيتشه هو أنه نبَّه الإنسان الغربي إلى أن اختفاء المركز حتمية فلسفية بعد موت الإله (أي في إطار الفلسفة المادية). ومع هذا، يُمكن القول بأنَّ دريدا أول من جعل برنامجه الفلسفي يدور حول هذه الفكرة بشكل منهجي صارم[1].

وحسب عبد الوهاب المسيري فإنَّ دريدا يرى أنَّ ثمة بحثاً دائباً عند الإنسان عن أرض ثابتة يقف عليها خارج لَعِبِ الدَّوال الذي لا يمكن أن يتوقف إلا من خلال المدلول المتجاوز الرباني (الذي هو أيضاً «ميتافيزيقا الحضور» و«اللوجوس» و«الأصل»). وتاريخ الفلسفة الغربية هو البحث عن الأصل، سواء أكان دينياً أم مادياً، لنصل إلى قصة كبرى متمركزة

(1) موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية: نموذجٌ تفسيريٌّ جديد، المجلد الخامس، ص 435.

حول اللوجوس وحول المنطوق. . . وقد قرَّر دريدا أن «يفكر في الأمر الذي لا يمكن التفكير فيه» وهو أن ينطلق، كفيلسوف، من الإيمان بعدم وجود أصل من أي نوع، ومن ثم يُسقط كل شيء بشكل كامل في هوة الصيرورة (أبوريا) وتتَّم التسوية بين كل الأشياء من خلال مفاهيم مثل الاخترجلاف (الاختلاف/ الإرجاء).

وسيُلاحظ القارئ أن دريدا (ودُعاة ما بعد الحداثة) يستخدمون مصطلحات كثيرة تبدو جديدة. فهناك مصطلح مثل: «القصة الكبرى» (أي النظرية العامة) و«القصص الصغرى» و«التمركز حول اللوجوس» و«والتمركز حول المنطوق»، و«الأبوريا»، و«الاخترجلاف». وهي مصطلحات تدَّعي أنها جديدة وهي أبعد ما تكون عن الجدة، فهي تعبِّر عن أفكار ومفاهيم عدميَّة. فقد يكون المنطوق نفسه جديداً، ولكن المفهوم وراء المصطلح قديم قدم الفلسفة اليونانية القديمة والكُتب العدمية مثل سفر الجامعة في العهد القديم[1].

وهذه الإحالة على يهودية دريدا كمصدر من مصادر النظرية التفكيكية انعكاس للطبيعة «العقائدية» لنظرة المسيري للكثير من الأفكار والنظريات وهو ما أشرنا لها في الفصل المُعنون: «الملامح العامة لرؤيته النقدية»، وتتَّسق هذه النظرة مع ما استنتجه الباحث صلاح حزين وعبَّر عنه بقوله: «إنَّ نقد المسيري للحضارة الغربية يقوم على خلفية إيمانية»[2].

---

(1) موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية: نموذجٌ تفسيريٌّ جديد، المجلد الخامس، ص 436.

(2) رحلة المسيري من عالم النقد الأدبي إلى عالم الفكر، صلاح حزين، دراسة منشورة في: عبد الوهاب المسيري: دراسات مختارة في فكره ـ إعداد وتقديم: الدكتور أحمد عبد الحليم عطية، سلسلة علماء مكرمون ـ عدد 8 ـ دار الفكر، سوريا ـ 2007 ـ ص 524.

وعبر مداخل الموسوعة يتتبع المسيري هذا التأثير اليهودي في فكر دريدا ففي مدخل «الأثر» يؤكد أنَّ النتيجة التي تترتب على المفهوم هي أنَّ اللغة ليست طاهرة تماماً، ذلك لأن كل كلمة تحتوي أثراً من الكلمات السابقة وتترك أثراً في الكلمات اللاحقة، ولذا يفيض المعنى عن إرادة الكاتب وعن حدود النص، وبذا يُحل الأثر محل الحضور ويمَّحي الأصل تماماً إذ لا يبقى من الأصل سوى الأثر، فالأثر هو الأصل الذي لم يبدأ شيئاً، فهو أصل بلا أصل، ومن ثم فإنَّ الإنسان يجد نفسه بلا أصل رباني أو إنساني ولا يبقى أمامه سوى الصيرورة الثابتة (التي تُشبه النفي الأزلي لليهودي). ولذا، فإنَّ القارئ لن يجد أساساً قوياً يستند إليه وينزلق لذلك في دوامة الصيرورة. وإذا كانت الحقيقة هي المقدرة على التمييز بين الحضور والغياب، فإنَّ الحقيقة (بذلك) تغيب، والأثر يلقي بظلاله على كل شيء، وهذا يعني استحالة الوصول إلى الحضور الكامل والمدلول المتجاوز الذي يقع خارج نطاق الحسية المباشرة والنص، كما يعني استحالة الوصول إلى أي معنى، فالمعنى متناقض غير محدد ولا يمكن التوصل إليه. وهذا لا يختلف كثيراً عن مفهوم الشريعة الشفوية حيث حلَّ التفسير محل الأصل والنَّص المقدَّس ولم يبق منه سوى أثر.

كما أنَّ التفسيرات نفسها تتلاحق بحيث يُجبُّ بعضها البعض ولا يبقى سوى صدى أثر لعملية التفسير نفسها والتي أُعطيت آلياتها لموسى مع الشريعة المكتوبة (التوراة)، أي أن التوراة من البداية جاءت ومعها التفسير الذي لا يقل عنها قداسة. وبرغم كل هذا، فنحن لا نملك سوى تكرار استخدام الكلمات. ولذا، فإنَّ التكرار هو الذي يعطيها هويتها (الآثار المتراكمة) وهو الذي يهدمها. والتكرار من ثم هو فقدان دائم

للبراءة والطُّهر. ولكن ليس أمامنا سوى التكرار، ولا يوجد أمامنا سوى أن نعني (نقول) شيئاً (بالفعل ـ دائماً ـ كذلك) مختلفاً عما نود أن نوصله (نعنيه ـ نقوله) ونفهم شيئاً ثالثاً، وما نصل إليه من معنى هو نتاج لَعِبِ لامتناه للدَّوال. ولأنَّ الكلمات ليست بريئة، ولأن المعنى وقع في قبضة لَعِبِ الدَّوال ورقْص القيم، قرَّر دريدا (مقتفياً أثر هايدجر) أنه لابد أن يخلق لغته الخاصة، زاعماً أنه كلما نحت كلمات جديدة فإنَّ الميتافيزيقا تستوعبها ويُصبح لها معنى ثابتاً[1].

أما في المدخل المُعنون: «الهوة (أبوريا) فيرى المسيري أنَّ الهوة هي عكس الحضور الكامل أو الأساس الذي نطمئن إليه، أو على وجه الدقة هي ما يتجاوز ثنائية الحضور والغياب. وإذا كان الحضور هو الحقيقة والثبات والتجاوز والعلاقة بين الدَّال والمدلول والتحامهما، فالهوة هي الصيرورة الكاملة التي لا يَفْلت من قبضتها شيء، فهي دليل على أن الواقع متغيِّر بشكل دائم. ولا هرب من التغير، فحتى التغير نفسه (شكله ـ طريقته ـ نمطه) مُتغير. والهوة دليل على أنَّ اللغة قوة لا يمكن التحكم فيها. إنَّ الهوة هي أحد أسماء المطلق/ النسبي ما بعد الحداثي. وقد وصفها دريدا بأنها المحدَّد غير المحدَّد، والتناهي غير المتناهي، والحُضور/ كغياب. وفي لغة أكثر صوفية وإشراقية وبلاهة، وصفها في كتابه علم الكتابة (الجراماتولوجي) بأنها «طريقة التفكير في عالم المستقبل الذي لا مفر منه، والذي يُعلن عن نفسه في الوقت

(1) موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية: نموذجٌ تفسيريٌّ جديد، تأليف وإشراف: دكتور عبد الوهاب المسيري ـ دار الشروق ـ القاهرة ـ 1999 ـ المجلد الخامس، ص 426 ـ 427.

الحاضر متجاوزاً انغلاق المعرفة... إنَّها هي التي ستفصم الوعي تماماً عن المعيارية السائدة... ولا يمكن الإعلان عنها وتقديمها إلا باعتبارها شكلاً من أشكال الوحشية».

أما في الكتابة والاختلاف فإنَّه يشير إليها باعتبارها «الشيء الذي لا يمكن تسميته، النوع الذي لا نوع له.. الشكل الذي لا شكل له.. رُؤية الوحشية المخيفة». وهذا خليط من أسماء الإله في اليهودية والمفاهيم القبَّالية (الصوفية اليهودية). والهوة (أبوريا) مرتبطة تماماً بالنزعة الرَّحمية وفقدان الحدود والمسئولية والهوية، فهي تشير إلى عالم لا يوجد فيه أي ثبات ولا يوجد فيه أي توق لثبات. ولن تكون هناك عودة للميتافيزيقا والتمركز حول اللوجوس ولا حتى ما هو خلف الميتافيزيقا (ميتا ميتافيزيقا). فهو دائماً بقاء في براءة الصيرورة، في عالم من الإشارات بلا خطأ، ولا يمكنها أن تخطئ لأنها لا تشير إلى أية حقيقة. فالإشارات بلا أصل (وهذا يعني في الخطاب ما بعد الحداثي، أن أصلها مادي في عالم الصيرورة، وأن الإنسان إنسان طبيعي/ مادي)، فهو عالم «تُصاحبه ضحكة ما» و«رقصة ما»... تأكيدٌ فرح للعب العالم ونسيان نشيط للوجود (نيتشه في أصل الأخلاق)، فهو لعب بلا أمن، لعبة الصدفة المطلقة حيث يستسلم الإنسان إلى اللامحدود، فالمستقبل غير مغلق وهو خطرٌ كامل[1].

وفي المدخل المُعنون: «الكتابة/ القراءة» يكشف المسيري عما يرى أنه نُقطة التقاء شديدة الوضوح بين التفكيكية والصهيونية، ذلك أن

(1) موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية: نموذجٌ تفسيريٌّ جديد، المجلد الخامس، ص 428.

«الكتابة/ القراءة» إحدى الثنائيات المتعارضة التي روَّج لها البنيويون. وقد تطوَّر المفهوم على يد أنصار ما بعد الحداثة (أنصار ما بعد البنيوية). والقراءة في هذا السياق هي النص المغلق الذي ينطوي على معنى ثابت ولا يدعو لمشاركة القارئ في عملية إنتاج المعنى، فهو مُتمركز حول فكرة (صدى للوجوس، أي الكلمة المطلقة، فالقراءة صدى للتمركز حول اللوجوس)، أي أنَّ النص هنا أفلت من قبضة الصيرورة. هذا على عكس الكتابة، فهي منظومة من القوائم التي تنطوي عليها تفاعلات نصيَّة منفتحة دائماً على التفسير، فهي حمَّالة لمعان لا تكفُّ عن التولد، وعلى نحو يُؤكد إسهام القارئ في إنتاج الدلالة، فالنص المكتوب نص يدخل عالم التَّناصّ والصيرورة. وقد قال إدمون جابيس إن الشاعر هو رجل الكلمة والكتابة تماماً، مثل اليهودي، فكلاهما يحلم حلماً منفصلاً عن الواقع، حلم العودة إلى صهيون وحلم كتابة أجمل قصيدة، فالحلم المنفصل عن الواقع يشبه لَعِب الدَّوال حين لا تشير الدَّوال إلى شيء خارجها. وكُل من الشاعر واليهودي لا يضرب بجذوره في أي موقف ثابت أو أرض محددة أو وطن دائم، فهم دائماً ليسوا هنا وإنما هناك، على وشك التحقق ولا يتحققون. ووطن الشاعر واليهودي ليس الأرض وإنَّما الكلمة. لكن النصوص التي ينتجها اليهودي والشاعر هي نصوص مفتوحة، شكل من أشكال الكلام المنفيّ، كلام ليس له معنى نهائي، فالقصيدة تقع في قبضة الاخترجلاف الدائم والنص المقدَّس يقع في قبضة التفسيرات التي لا تنتهي. وكما أن الشاعر يخلق وطنه من خلال الكتابة، فإن اليهودي يفعل الشيء نفسه، فهو يفرض على النص المقدَّس تفسيرات مستمرة هي وطنه. والكلمات هي التي تختار الشاعر ولكنه هو الذي يلدها، والإله هو الذي اختار اليهود، ولكنه لا يكتمل ولا يجمع

شتات ذاته إلا من خلال اليهود. فصعوبة أن يكون الإنسان يهودياً هي نفسها صعوبة الكتابة (على حدّ قول دريدا)[1].

ويصلُ الدكتور عبد الوهاب المسيري إلى أقصى درجات التعميق المعرفي في قراءته لمصطلحات التفكيكية عندما يتناول مصطلح: «الكتابة الكبرى أو الأصلية» فهذا المصطلح ابتكره دريدا، وهو «archi - ecriture»، وهي كلمة فرنسية مركبة تُرجمت إلى الإنجليزية بلفظة «proto writing» بمعنى «الكتابة الأصلية أو الأولية»، و«original text» بمعنى «النص الأصلي». كما أن كلمة «ecriture» الفرنسية تعني أحياناً «scripture» أي «النص المقدّس». وكل هذا الإسهال اللفظي ـ حسب تعبير المسيري ـ مرتبط بإحدى الثنائيات التي يودُّ دريدا محوها، وهي ثنائية المنطوق المكتوب وأسبقية الأول على الثاني، أي أسبقية الفكر على اللغة ومن ثم إفلاته من قبضة الصيرورة والاخترجلاف. ولكن لابد من أن تُقلَب الأمور رأساً على عقب حتى يمكن «إثبات» أسبقية اللغة على الفكر، وحتى يقع كل شيء في قبضة الاخترجلاف والصيرورة والحركة الدائمة. ولذا، يقرِّر دريدا أن الكلام المنطوق إن هو إلا صدى لنص أصلي أو أولي يوجد في عقل الإنسان قبل تقسيم الكلمة إلى دَّال ومدلول ويتجاوز القسمة المبتذلة إلى كلام وكتابة. وبذا، فإنَّ الكلمة المنطوقة التي يتفوه بها الإنسان هي في واقع الأمر صدى لنص مكتوب أولي في عقله. ولا يوجد أي دليل أو سند تاريخي لإثبات هذه النظرية، ولكن هناك رغبة أيديولوجية عند دريدا لإثباتها. وهذا يعود إلى أنه

(1) موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية: نموذجٌ تفسيريٌّ جديد، المجلد الخامس، ص 428 ـ 429.

يحاول أن يُزيح المتكلم الذي ينطق بالكلام، فهو عنصر إنساني واضح مُتعين له بنية وقصد ووعي، وهو يشير إلى واقع موضوعي يتحدث عنه. فالمتحدِّث كيانٌ يصعب تفكيكه، فهو ذاتٌ تُشير إلى موضوع، توجد فكرة في عقله ومن ثم فإنَّ وجوده تأكيد للحضور والتمركز حول اللوجوس. أما مفهوم الكتابة الأصلية الموجودة في عقل الجميع، فهو يُزيح المتحدث تماماً ومن ثم يُنهي وهم الحضور[1].

وفي نهاية الشوط يؤكد المسيري أن أسطورة الكتابة الكبرى أو الأصلية هي محاولة من قبَل دريدا لأن يرفض الرؤية التوحيدية للخلق، أي أن الله خلق آدم وعَلَّمه الأسماء كلها (المعرفة ـ العقل ـ اللوجوس)، وبثَّ النور في صدره، نوراً معقولاً وليس محسوساً، وانطلاقاً من هذا نطق آدم وسمَّى الحيوانات والنباتات، فهي رؤية مُتمركزة حول اللوجوس. أما دريدا فيرى ضرورة أن يدفع بكل شيء في دوامة الصيرورة، فكل نصٍّ يحيلك إلى نص آخر، وكل النصوص صدى لهذا النص الأصلي الذي لم ولن يقرأه أحد (يُذكِّرنا بتوراة الفيض الإشراقية الخفية في القبَّالاه اللوريانية (الصوفية اليهودية) المكتوبة بحبر أبيض لا يراه أحد سوى أصحاب الغنوص والعرفان)[2].

أما مُصطلح «التَّمركز حول المنطوق» وهي إحدى الإشكاليات الفلسفية التي يطرحها دريدا، فترتبط تمام الارتباط بهجومه على الأفكار الكلِّية، وبفكرة الحقيقة والحضور، بمحاولة دفع كل شيء في قبضة

---

(1) موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية: نموذجٌ تفسيريٌّ جديد، تأليف وإشراف: دكتور عبد الوهاب المسيري ـ دار الشروق ـ القاهرة ـ 1999 ـ المجلد الخامس، ص 429.

(2) المصدر نفسه، ص 429.

الصيرورة. وحسب عبد الوهاب المسيري فإن دريدا يرى أنَّ الحضارة الغربية (بل الفكر الإنساني) متمركزة حول اللوجوس (مُطلق ما متجاوز للتفاصيل الحسيَّة المباشرة يقع خارج شبكة لَعِب الدَّوال) يمكن ترتيب الواقع في إطاره. ويأخذ هذا الترتيب شكلاً هرمياً داخله ثنائيات متعارضة، وداخل الثنائية نفسها ثمة أسبقية أو أفضلية لأحد طرفيها. ويرى دريدا أن تراث الحضارة الغربية الفكري يقوم على ثنائية المنطوق/ المكتوب، وأن المنطوق له أولوية وأسبقية على المكتوب، أي أنَّ اللغة المنطوقة في مرتبة أعلى من اللغة المكتوبة بحيث يمكن اعتبار اللغة المكتوبة تابعة للغة المنطوقة.

والكلام المنطوق يفترض أنَّ فحوى الكلمات موجود بشكل مباشر في وعي الناطق، وهو ما يعني أن كلماته (دوالُّه) تربطها علاقة مباشرة وذات مغزى بالمدلول. هذا يعني أن المعنى له أسبقية على الكلام، وأنه منفصل عن النظام الدَّلالي، وأنه قد هرب من الصيرورة المتمثلة في رقص الدَّوال، واللغة إن هي إلا أداة (المعنى في بطن الشاعر قبل أن يتحول إلى قصيدة). والشخص الحي الناطق بالكلمات هنا هو الوسيط بين المعنى الذي في عقله واللغة التي ينطقها[1].

إنَّ الكلام المنطوق تنطق به ذات إنسانية متماسكة تتحدث عن أفكار مستقرة في الذهن، فكأن هناك ذاتاً مستقرة وموضوعاً مستقراً. والمنطوق، بذلك، يشير إلى الأصل (الحضور واللوجوس) بشكل مباشر وبدون وساطة، فهو أقرب إليه وهو أكثر قرباً من نقطة الحضور من

(1) موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية: نموذجٌ تفسيريٌّ جديد، المجلد الخامس، ص 429 ـ 430.

المكتوب وأكثر شفافية. هذا على عكس الكلام المكتوب، فكاتبه غائب بعيد لا يتفاعل مع المُتلقين بشكل مباشر، والنص المكتوب يُفترض فيه أنه تعبير غير مباشر يصل إلى المتلقي من خلال القلم والمطبعة والأوراق. فإذا لم يفهم المُتلقي ما جاء فيه، فلا يمكنه الاستفسار عن معناه من الكاتب، فالنص المكتوب منفصل عن كاتبه، كُتب على الورق وأصبح نصاً يمكن تداوله وإعادة طبعه وتفسيره، ويمكن استخدامه بطرق لا يمكن أن تطرأ للإنسان الذي كتبه على بال. وبهذا، فإنَّ المكتوب لا يشير إلى الحضور وإنما يعبر عنه وحسب، فهو منفصل عنه. الكتابة، بهذا، تسرق من الإنسان وجوده، فهي طريقة ثانوية للاتصال أكثر بعداً عن اللوجوس، ولذا فإن التراث الغربي (وأي نظام متمركز حول اللوجوس) يفضل المنطوق على المكتوب. وأي تفضيل للمنطوق على المكتوب هو تعبير عن التمركز حول اللوجوس وعن الميتافيزيقا المتعالية المرتبطة بذلك. والحضارة الغربية أصبحت تدور، بعد سقوط الوثنية الرومانية على وجه خاص، حول العهدين القديم والجديد (الكتاب المقدَّس). فهم أهل كتاب (حسب التعبير الإسلامي)[1].

ولذا، فيجب حسب رؤية الدكتور المسيري أن نرى هجوم دريدا على المنطوق وتأكيد أسبقية المكتوب باعتباره جزءاً من ترسانته الفكرية التي يطوِّرها للهجوم على اللوجوس باعتباره أساساً فلسفياً وباعتباره مركزاً ومصدراً للمعقولية والمعيارية والثبات، هو هجوم على ما يسميه «المدلول المتجاوز» (الإله ـ الكل المتجاوز) الذي يمكن أن يوقف لَعِب الدَّوال والذي يُدركه الإنسان مباشرةً من خلال تجربته الإنسانية

(1) موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية: نموذجٌ تفسيريٌّ جديد، المجلد الخامس، ص 430.

المباشرة. إنَّ المنطوق هو صدى كلمة الإله المعقولة التي يدركها ويعقلها المرء مباشرةً من خلال تجربته الإنسانية المباشرة، واستناداً لإنسانيته المشتركة مع الآخرين، وهي ليست تجربة مادية محسوسة. والمنطوق من ثم هو صدى الحضور الإلهي أو الكلي في فؤاد الإنسان، فهو يشير إلى أصول الإنسان الربانية. وما يحل محلَّ المنطوق هو ما يسميه دريدا «النص»، والنص هو نص مكتوب فَقَد علاقته بكاتبه. ولذا فإنه، رغم ثباته، مجرد كلمات مثبتة على ورق (حبر على ورق) ومؤلفه قد «مات» وانفصل عن النص وأصبح مجرد علامات محسوسة على الصفحة يمكن أن يفعل بها الناقد ما يريد لأنها دخلت شبكة الدَّوال والصيرورة، فكل كلمة تشير إلى كلمة أخرى، وكل نصٍّ يشير إلى نصٍّ آخر، وهي عملية تستمر إلى ما لا نهاية إن لم يوقفها مدلول متجاوز...

وفي النهاية يُلخِّص المسيري القضية التي حارب دريدا لأجلها قائلا: «القضية، إذن، ليست قضية المنطوق مقابل المكتوب، بل هي قضية المرجعية واللامرجعية، والمكتوب هنا يعني ما لا حدود ولا مرجعية له! كما يعني تأكيد أن الإشارة تسبق المعنى وأن اللغة تسبق الواقع (وأنَّ المادة تسبق الوعي وأنَّ القوة تسبق الحقيقة وأنَّ الحاخام والشعب اليهودي يسبقان الإله، وأن المسألة مسألة إرادة القوة والمفسر/الحاخام) وأن كل شيء في قبضة صيرورة عمياء»[1].

وثمة نقطة مركبة نرى أن من الضروري التوقف عندها، وهي أنه رغم الإحالات الكثيرة في نقد المسيري للتفكيكية على يهودية دريدا

(1) موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية: نموذجٌ تفسيريٌّ جديد، المجلد الخامس، ص 431.

وتأثيرها في فكره التفكيكي فإنَّ المسيري يرى أن عدمية دريدا أكثر تأثيرا في مشروعه التفكيكي من يهوديته وأنه أخذ من اليهودية آليات وبُنى، وهو يقول حرفياً: «أزعم أن تفكيكية دريدا لا تنبع من يهوديته وإنَّما من انتمائه للتشكيل الحضاري الغربي الحديث، وكذلك الشأن بالنسبة لفرويد وسبينوزا وهما يهوديان، ردَّا الإنسان إلى ما دونه. فهؤلاء المفكرون اليهود لا يختلفون عن كثير من الفلاسفة الغربيين مثل داروين الذي أرجع الإنسان إلى قانون التطور البيولوجي. من هنا أسقطت كل حديث عن «الطبيعة اليهودية» أو «الخصوصية اليهودية» وبدأت أدرس اليهودية كجزء من الحضارة الغربية، وأذهب إلى القول بأن لا يوجد ما يسمى «العقلية اليهودية» بشكل عام، وإنَّما يوجد مفكرون يهود يتحركون داخل الإطار الحضاري الغربي [1].

وقد حدثت مواجهة فكرية بين الدكتور عبد الوهاب المسيري وجاك دريدا أثناء زيارة الأخير للقاهرة ويروي المسيري تفاصيلها قائلا: «حين جاء دريدا إلى القاهرة وألقى مجموعة من المحاضرات، حضرت إحداها ودار بيننا نقاش حاد. فدريدا بالنسبة لي لا يعدو كونه مُهرِّجاً، لا يحترم الآخرين، ويسخر منهم، ولذا وجهت إليه الأسئلة بطريقة مُلتفة حتى لا أعطيه فرصة للسخرية كما هي عادته وحتى يجيب على الأسئلة. وفي تصوري أن ما بعد الحداثة ترى أن كل شيء نسبي ولا يوجد مطلق وأنه يمكن تفكيك كل شيء لنصل إلى هذه الحقيقة، إذ إنَّ كل قول يحوي داخله تناقضا لا يمكن حسمه، وأنه من خلال عملية التفكيك تظهر

(1) حوارات مع الدكتور عبد الوهاب المسيري، إعداد وتحرير: سوزان حرفي، كتاب قيد النشر حصلنا عليه مخطوطا من الدكتور عبد الوهاب المسيري.

الأبوريا، أي الهوة التي ليس لها من قرار، أي أن التفكيكية هي رفض لأي ثوابت أو مطلقات بما في ذلك الإنسان ذاته. ولكن دريدا عندما جاء إلى القاهرة تحدث عن القيمة الإنسانية وعن المُطلقات. فسألته بطريقة حذرة: إن هناك إشاعات في القاهرة بأنَّك أصبحت من دعاة الفكر الإنساني الهيوماني على الرغم من أنه من المعروف أن التفكيك ضد النزعة الإنسانية التي ترى أنَّ الإنسان مركز الكون، ومن ثم توجد قصة كُبرى وعالم له مركز. ففاجأ الجميع بقوله: التفكيك ليس ضد النزعة الإنسانية الهيومانية. ثم سألته: هل يمكن تفكيك التفكيك؟ وكُنت أقصد من سؤالي أنه إذا تعذر ذلك يصبح التفكيك مطلقاً وبذلك نعود للميتافيزيقا، بل ويصبح دريدا هو النبي والإله معا. وقد رفض الإجابة على هذا السؤال. ثم سألته السؤال الثالث وقلتُ له: هل تعرف سوزان هندلمان؟ فقال نعم: وبدأت ألخص له أفكار سوزان هندلمان. ومن المعروف أنَّ هناك بعض القيم مثل الانتحار والشذوذ توصف بأنها إيجابية عند الحديث عنها في الغرب، ولكن عند الحديث عنها في مجتمعنا فإننا نعتبرها سلبية للغاية. وجوهر أطروحة هندلمان أن المثقف اليهودي في الغرب وظيفته أن يفكك كل شيء في الحضارة الغربية ويحطم جميع النصوص المقدسة وغير المقدسة. وهو يفعل ذلك انتقاما من الحضارة الغربية التي أخرجته من وطنه (فلسطين) مع هدم الهيكل على يد الرومان. ثم أضافت إنَّ المثقفين غير اليهود الذين يقومون بتفكيك النصوص الأساسية للحضارة الغربية قد تعلموا ذلك من المثقفين اليهود. وهي رؤية لا تختلف كثيرا عن رؤية بروتوكولات حكماء صهيون التي ترى اليهودي على أنه عُنصر هدم وتخريب. مثل هذا الحديث له إيقاع إيجابي في حضارة تفكيكية مثل الحضارة الغربية الحديثة، ولذا فدريدا

يمكنه التفاخر بتفكيكيته وعدميته في حضارة تفكيكية وعدمية، وينسبها إلى يهوديته، بل يوقع بعض دراساته باسم الحاخام دريدا. وعندما انتهيت من تلخيص آراء سوزان هاندلمان طلبت منه أن يخبرنا بموقفه منها، فظهر الضيق على وجهه وأشاح بيده قائلا: بوسعك أن تسألها؟ وضحك أصدقائي، لأنهم كانوا يعرفون أنني كنت أحاول استدراجه»[1].

هذا النموذج لتعامل الدكتور عبد الوهاب المسيري مع نظرية نقدية حديثة (تاريخيا) حداثية باعتبار محتواها، تكشف عن منهج المسيري في التعامل مع الفكر الغربي وموقفه الرافض للحداثة الغربية ـ وصولا إلى ما بعد الحداثة ـ غير أنه يكشف أيضا عن قدرته على التعمق في الأصول الفكرية والعقائدية للأفكار.

(1) حوارات مع الدكتور عبد الوهاب المسيري ـ إعداد وتحرير: سوزان حرفي، م. س.

الفصل الثالث

نموذج من النقد التطبيقي

المسيري وشعر المقاومة الفلسطيني

في الفصل الأوّل من كتابه «دراسات في الشعر» وعنوانه: «من عالم الأدب إلى عالم الفكر وبالعكس»، تعرَّض الدكتور عبد الوهاب المسيري لقضية قال إنها أرَّقته كثيراً، وأرّقت غيره بالتأكيد هي: «كيف تأتَّى لمتخصص مثلي في الأدب والشعر الرومانتيكي الإنجليزي والأميركي أن ينتقل من تخصصه الأكاديمي إلى تخصص آخر تماما، أي اليهودية والصهيونية»[1]. والمسيري بتعرضه لهذه القضية «المُؤرقة» إنَّما كان يجيب على أول سؤال قد يخطر لكل من يعرفه ويعرف أنه درس الأدب الإنجليزي والأميركي الحديث، وتخصص في الشعر الرومانتيكي في إنجلترا وأميركا من خلال رمزين أدبيين كبيرين هما الشاعر الإنجليزي ويليام وردزورث والشاعر الأميركي وولت ويتمان، وأنه تخصص فيما بعد في دراسة الصهيونية.

---

(1) دراسات في الشعر، الدكتور عبد الوهاب المسيري، دار الشروق الدولية: القاهرة ـ 2006، ص 11.

وطبيعي أن يكون مصدر الأرق الذي ينتاب من يعرف المسيري هو ما يبدو من بُعد المسافة بين الشعر الرومانتيكي وما تُثيره هذه الكلمة من تداعيات تشمل، ضمن أمور أخرى، الحب والخيال والطبيعة، وبين اليهودية، وهي أقدم دين سماوي، والصهيونية... ولكن التاريخ يقول إنَّ هناك علاقة وثيقة بين ما يعرف في تاريخ الأدب الإنجليزي بالثورة الرومانتيكية، وبين الفكرة الصهيونية، وبخاصة في مراحلها الأولى التي كانت فيها الصهيونية ما تزال مسيحية، فمن المعروف أن الصهيونية بدأت أفكاراً دينية وتوراتية غامضة لدى بعض المتدينين المسيحيين البروتستنتيين تحديداً، ومن المعروف أيضاً أن الأدب كان قد سبق السياسة في تقديم الفكرة الصهيونية وبلورتها ومنحها أبعاداً فلسفية علاوة على ما فيها من الأبعاد التوراتية والدينية عموماً. وقد كان الأدب الإنجليزي في صورة خاصة الأسبق إلى التطرق إلى هذه الأبعاد وبخاصة على أيدي الشعراء والكتاب الرُّومانتيكيِّين[1].

وقد تكوَّن لدى المسيري من روافد مُتعددة نزوع مُبكر إلى دراسة الأدب في إطار يتجاوز «أدبية النص» الأدبي ووضعه في نقطة يلتقي فيها الأدب والفكر، وهي نقطة تقع في حقل آخر غيرهما وإن كان يمتُّ إليهما بصلة هو حقل الأيديولوجيا، ومن هنا كان جهد المسيري الأكبر في دراسة العلاقة بين الأدب المسمَّى «صهيونياً» وبين الفكرة الصهيونية قد تحقق في صورة عظيمة الدَّلالة في دراساته العديدة للجوانب المختلفة

(1) رحلة المسيري من عالم النقد الأدبي إلى عالم الفكر، صلاح حزين، من أوراق ندوة الرؤية والمنهج في أعمال المفكر عبد الوهاب المسيري، جامعة القاهرة كلية الاقتصاد والعلوم السياسية برنامج حوار الحضارات: القاهرة ـ 14 ـ 16 فبراير 2007

للأيديولوجيا الصهيونية ليس اعتماداً على الأدبيات الصهيونية فقط بل على نصوص من «الأدب الصهيوني» بتعبير أديب فلسطين الشهيد غسان كنفاني، وأعني به هنا ذلك الأدب الذي كتب في تلك العلاقة المعقدة بين اليهودي وبين صهيون وهي فكرة تناولها كُتّاب وروائيون وشعراء ومسرحيون يهود أو غير يهود يجمع بينهم أنهم ينتمون إلى الغرب، فمن نافل القول: إنَّ المسيري ينطلق في النظر إلى الصهيونية من أنها نتاج للفكر الغربي الإمبريالي، مثلها في ذلك مثل النازية والفاشية. وقد كان هذا النازع هو الذي جعله في أثناء دراسته للأدب يربط بينه، الأدب، وبين اهتماماته الفكرية الأخرى، يقول المسيري: «لم أفصل قطُّ بينها (دراسة الأدب) وبين سائر اهتماماتي الفكرية الأخرى (الفلسفية والسياسية والاجتماعية والأخلاقية»[1] وقد بدا هذا الربط بين الأدب والفكر جلياً في معظم دراساته وكُتبه ومقالاته حتى الصحفية والقصيرة منها، والتي نشر معظمها بعد ذلك في كتب، يتساوى في ذلك ما كتبه عن الأدب العربي أو الأوروبي أو الأميركي، أو ما كتبه عن المدارس الفكرية والفلسفية في الغرب عموماً فدراسته للأدب «تطلَّبت دراسة تاريخ الفكر الغربي والمؤسسات الحضارية الغربية المختلفة. وقد أفادني هذا كثيرا في دراسة الجماعات اليهودية»[2].

ومن يُحاول تتبع المواضيع التي كتب فيها المسيري سيجد نفسه أمام حشد هائل ومدى شاسع من المواضيع تشمل النقد الأدبي والأدب الإنجليزي والأميركي والشعر الرومانتيكي تحديداً وهو تخصصه

(1) دراسات في الشعر، الدكتور عبد الوهاب المسيري، دار الشروق الدولية: القاهرة ـ 2006، ص 12.

(2) المصدر نفسه، ص 14.

الأساسي. كما يشمل الأدب العربي شعراً ورواية ومسرحاً وقصة قصيرة وشعراً عامياً مع اهتمام خاص بما عُرف بشعر المقاومة الفلسطيني الذي انتشر بتسميته تلك بعد هزيمة يونيو عام 1967م، كما يشمل المسرح والسينما أحيانا. وقد حاول المسيري أن يشرح ما أسماه منهجه النقدي في صورة عامة في مستهل دراسة له بعنوان «الفتيان الغرباء الروح»: «كل عمل أدبي في نهاية الأمر يُوجد في سياق أوسع منه، فهو أولا يوجد داخل سياق أدبي يتكون من كل الأعمال الأدبية السابقة المكتوبة باللغة نفسها. لكن العمل لا يوجد داخل سياق أدبي فحسب، وإنَّما يُوجد داخل سياق حضاري وتاريخي واجتماعي أيضاً، وهي كلها سياقات متداخلة تؤثر على العمل الأدبي وتُترجم نفسها إلى عناصر أدبية»[1].

وانطلاقاً مما سبق فإنَّ المسيري لدى دراسته شاعراً أو قصيدة أو نصاً ما فإنه لا يكتفي بالغور بعيداً في النص والبحث عن مستويات عديدة لقراءات أكثر عمقاً، كما هو شأنه في معظم دراساته للقصائد أو للنتاج الشعري لشاعر ما، بل يتعدَّى ذلك إلى الكشف عن الفلسفة الخاصة الكامنة في بنية القصيدة أو في النَّسق الشعري لشاعر معين، وربط هذه الفلسفة الخاصة التي تنطق بها لغة القصيدة وبنيتها بفلسفة أعم وأشمل ربما كانت فلسفة مجتمع بأسره. وقد يدخل المسيري عبر هذه الدراسات إلى الاشتباك مع النظريات الأدبية الغربية القديمة والحديثة، ولكنه من خلال عملية التوسع في دراسة النص يكشف المسيري أبعاداً جديدة في تلك النصوص هي في الغالب أبعاد فكرية. وهو يقوم بذلك في الأعمال

(1) رحلة المسيري من عالم النقد الأدبي إلى عالم الفكر، صلاح حزين، من أوراق ندوة الرؤية والمنهج في أعمال المفكر عبد الوهاب المسيري، جامعة القاهرة كلية الاقتصاد والعلوم السياسية برنامج حوار الحضارات: القاهرة ـ 14 ـ 16 فبراير 2007

الإبداعية كافة، بغضّ النظر عن نوعها الأدبي أو الفني، سواء كانت في السينما أو المسرح أو الرواية أو الشعر، حتى لو كان هذا الشعر مكتوباً بالعامية كما في حالة صلاح جاهين، الذي كتب بالعامية شعراً أكثر شعرية من بعض ما كُتب بالفصحى سواء كان ذلك شعراً حديثاً أو كلاسيكياً.

لقد طبق المسيري منهجه المذكور أعلاه في كل ما كتبه من دراسات ومقالات، وذلك بغضّ النظر عن الحقل الذي تناوله في تلك الدراسة أو ذلك المقال.[1]

كما يُمكن ملاحظة ذلك المزج بين النقد الأدبي وبين الفكر في دراسات المسيري العديدة للشعر الفلسطيني «المُقاوم» كما كان يُوصف عادة في الوقت الذي كتب فيه المسيري دراساته تلك، فهو في دراسته الشعر الفلسطيني ومحاولاته كشف أبعاد فكرية جديدة تتضمنها نصوصه توصَّل إلى كُشوف جديدة في هذا الشعر تجاوزت ثنائية «الأرض/ الحبيبة» التي توقف عندها نقد «الشعر الفلسطيني المُقاوم»، والتي انطلقت من حقيقة أن فقد الفلسطيني لأرضه جعله يستعيد هذه الأرض في صورة الحبيبة التي يخاطبها فيخاطب من خلالها أرضه السليبة. لكن المسيري في العديد من دراساته التي تناولت موضوع شعر المقاومة الفلسطيني رصد عدداً من الأبعاد المهمة التي تطبع الشعر الفلسطيني، وكشف عن جماليات خاصة به تحديداً، مُشيراً إلى أن هذه الجماليات «تتمرَّد على الاستعارة العضوية وتتملَّص منها، لأنَّ مثل هذه الاستعارة تفترض الاتّزان وتقبل الوضع القائم، بينما يحاول الشاعر المُقاوم أن

(1) رحلة المسيري من عالم النقد الأدبي إلى عالم الفكر، صلاح حزين، م.س.

ينهي الظلم الواقع عليه وعلى وطنه ويطرح رؤية لعالم أكثر عدلاً وإنسانية». ويضيف المسيري شارحاً فكرته هذه في دراسة له بعنوان «في المراثي وحُب فلسطين» نشرها في مجلة «التوباد» السعودية في العام 1988م «ويعبِّر هذا التمرد عن نفسه في ثورة على الشكل الفني وعلى اللغة حتى نصل إلى بعض القصائد التي تتآكل فيها البنيات اللغوية تماماً»[1].

وفي هذا الإطار يطرح المسيري قضية على درجة عالية من الحساسية الناجمة عن الوضع المعقد للشاعر الثوري الذي يسعى إلى التغيير، وهو وضع يجعل الفنان الثوري غير قادر على أن يقبل بالتوازن بين الشكل و المضمون المفترضين في الصور المجازية، فالفنان الثوري يعيش هاجس التغيير بدافع شعوره بالهوة العميقة التي تفصل الرؤية التي يحملها في قلبه وعقله عن الواقع الذي يخبره كل يوم. لذا فإنَّه يجد أن «الأشكال واللغة المتاحة له قد تكون قادرة على الإفصاح عن المواقف والأوضاع السائدة، ولكنها عاجزة، إلى حد ما عن الواقع المستقبلي الذي يدعو له ويبشر به، ولذا فإنَّه يجد نفسه دائم البحث عن كلمات جديدة دائم التجريب للوصول لأشكال جديدة»[2].

ويرى المسيري أنَّ التمرد نفسه يأخذ شكل رفض لفكرة الشاعر الذي يكرِّس وقته للبنيات اللفظية أو القيم الجمالية المنفصلة عن الحياة، ويظهر بدلا من ذلك الشاعر المحارب الذي يحمل السيف والكلمة (وهي فكرة متجذِّرة في التراث العربي)، ثم يظهر أخيراً الشاعر الشهيد

---

(1) رحلة المسيري من عالم النقد الأدبي إلى عالم الفكر، صلاح حزين، م. س.

(2) دراسات في الشعر، الدكتور عبد الوهاب المسيري، دار الشروق الدولية: القاهرة ـ 2006، ص 194.

الذي يتمرَّد على الكلمة الشكل ليصبح القول هو الفعل والقصيد هي الشاعر والبذل هو المعنى الذي يفرضه الشاعر على واقع الظلم وبذل حياته ودمه. ويلخص الجماليات التي تعبر عن نفسها في كثير من المواضيع الأدبية في «المراثي التي يتأمل فيها الشاعر جرحه، وحُب فلسطين الذي يساند الشاعر ويشد من أزره، ثم الصمود (السلبي) والمقاومة (الإيجابية)، وأخيرا النصر»[1]. وفي حين ركز كثير من نُقاد ومؤرِّخي الشعر الفلسطيني على موضوعات مثل «المقاومة» و«الصمود» و«التحدي» و«الانتصار» اختار المسيري التركيز على موضوعة تكتسب خصوصية واضحة في الإطار الفلسطيني هي موضوعة المراثي، فكتب عن مراثي سميح القاسم ومحمود درويش لشهداء مجزرة كفر قاسم، ومرثية راشد حسين لمدينته يافا. ومن الملاحظ أن هذ المراثي تتناول أحداثاً قديمة نسبية تعود إلى فترة كان فيها مشهد الصراع الفلسطيني الصهيوني واضحاً وبسيطاً: شعب مُشرد يُناضل من أجل العودة إلى وطنه. ولكن المسيري للأسف لم يواصل دراساته في المراثي الأكثر مرارة والأكثر إبداعاً التي كتبها شعراء فلسطينيون كُثر في ما تلا من الزمن مثل مراثي محمود درويش في غسان كنفاني وكمال ناصر وكمال عدوان ومحمد يوسف النجار وماجد أبو شرار ومعين بسيسو وراشد حسين وغيرها، وهي قصائد تُشكل كتاباً كاملا للمراثي الفلسطينية[2].

---

(1) دراسات في الشعر، الدكتور عبد الوهاب المسيري، دار الشروق الدولية: القاهرة ـ 2006، ص 194.

(2) رحلة المسيري من عالم النقد الأدبي إلى عالم الفكر، صلاح حزين، من أوراق ندوة الرؤية والمنهج في أعمال المفكر عبد الوهاب المسيري، جامعة القاهرة كلية الاقتصاد والعلوم السياسية برنامج حوار الحضارات: القاهرة ـ 14 ـ 16 فبراير 2007.

وربما كان من المهم إيراد ملاحظة فيما يتعلق بكتابات المسيري حول الشعر الفلسطيني هي أنه وقف في كتاباته تلك عند المراحل الأولى ممَّا عُرف في أواخر الستينات بشعر المقاومة الفلسطيني، وهي مرحلة انتهت في أواسط السبعينات بسقوط كلمة «المقاومة» عن الشعر الفلسطيني والذي التصقت به سنوات عدة قبل أن يعود الشعر الفلسطيني فلسطينياً، ويمثل رافداً مهماً من روافد الشعر العربي الحديث. وفي هذا المجال فإن الشعراء الذين حملوا يوماً اسم شعراء المقاومة وارتبط اسم شعر المقاومة بهم، قد واصلوا مسيرتهم الشعرية بنضج فني أكبر وأضافوا إلى أرصدتهم الشعرية إبداعات جديدة جديرة بالاهتمام وخاصة من جانب النُّقاد الذين تابعوا هذا الشعر منذ بداياته الأولى مثل المسيري، فشعر المقاومة الفلسطيني وبخاصة شعر رمزه الأكبر محمود درويش قد تطور في صورة هائلة وأصبح أكثر تعقيداً وتركيباً وأكثر تأملاً في قَدر الفلسطيني ووجوده، وهو ارتاد أرضاً جديدة وطرق مواضيع جديدة واستشرف آفاقاً بعيدة ومثيرة، وعلى مستوى الشكل الفني حقق إنجازات مهمة وفتح عوالم جديدة كما في دواوينه الأخيرة «أحد عشر كوكباً» و«لماذا تركت الحصان وحيداً» و «سرير الغريبة»، و«جدارية» و«لا تعتذر عما فعلت» و«كزهر اللوز أو أبعد»، وهي مرحلة بدأها محمود درويش مع استقراره في بيروت في العام 1972م، غير أنَّها دخلت طوراً جديداً أكثر تعقيداً وتركيباً، وتراجعت فيها نبرة الأمل وحلَّت محلها نبرة حزينة الوقع، وذلك بعد الخروج من بيروت في العام 1982م[1].

ومن الواضح أنَّ المسيري قد تنبه إلى هذه الحقيقة، حقيقة أن الشعر

(1) رحلة المسيري من عالم النقد الأدبي إلى عالم الفكر، صلاح حزين، م.س.

الفلسطيني جزء من الشعر العربي الحديث، وذلك منذ فترة كانت صفة المقاومة ألصق بالشعر الفلسطيني من أي صفة أخرى وكانت فيه حقيقة أنَّ الشعر الفلسطيني رافد أصيل لحركة الشعر الفلسطيني، حقيقة شبهُ منسية يُحسب للمسيري أنه كان من أوائل من نبهوا لها، ففي دراسة مُبكرة له عن «الموضوعات الرئيسية للشعر الفلسطيني المقاوم المعاصر» حملت عنوان «عُرس الدَّم الفلسطيني» يتناول المسيري الشعر الفلسطيني المعاصر في إطاره الطبيعي بوصفه «جزءا من منظومة ثقافية مُعقدة» وعليه «يجب النظر إلى الشعر الفلسطيني في سياق عربي واحد وليس من منظور ضيق ومحدد من خلال الاستعمار الاستيطاني الصهيوني» ويرفض المسيري «ذلك الميل إلى النظر إلى فلسطين من زاوية ارتباطها بالصهيونية، ويرى أن من يفعل ذلك «إنَّما ينظر إلى تاريخها بوصفه مجرد رد فعل للاستعمار الاستيطاني الصهيوني» ويضيف أنه «وإن كان من الصحيح أن الاستيطان الصهيوني قد ترك تأثيراً عميقاً وربماً دائماً على المجتمع الفلسطيني، فإنَّ من المهم أن نتذكر أن المجتمع الفلسطيني هو أولاً وقبل كل شيء جزء من تكوين قومي واسع». ولكن هذا الأيضاح المهم لم يمنع المسيري من إجراء دراسة مقارنة بين الشعراء الصهيونيين والشعراء الفلسطينيين في قصائدهم التي كتبوها عن الأرض نفسها، ولكن المسيري كان حريصاً وهو يدرس النتاج الأدبي للكُتّاب الصهيونيين سواء كتبوا بالعبرية أو باليديشية أو بأي لغة أخرى، على وضع هذا النتاج في سياق أشمل هو سياق الأدب الأوروبي وذلك في مقابل وضع الشعر والأدب الفلسطيني في إطار أشمل هو الأدب العربي[1].

(1) رحلة المسيري من عالم النقد الأدبي إلى عالم الفكر، صلاح حزين، م.س.

وقد توَّج المسيري دراساته لأدب المقاومة الفلسطيني بإصدار كتابه: «فلسطينية كانت ولم تَزل: الموضوعات الكامنة والمتواترة في شعر المقاومة الفلسطيني (مقدمة نقدية ومختارات)[1]»، وهو عمل نقدي مُهم عاد به إلى تخصُّصه الأصلي كأستاذ نقد، والكتاب يتجاوز كونه عملاً نقدياً تطبيقياً على شعر المقاومة الفلسطيني ليكون رسالة تأييد واضحة للانتفاضة الفلسطينية.

الكتاب يتضمن مقدمة نقدية خصَّصها لدراسة تطبيقية على نماذج مختارة من شعر المقاومة الفلسطينية للشعراء:

أحمد دحبور، ليلى علوش، عبد الكريم السبعاوي، معين بسيسو، وليد الهليس، عبد اللطيف عقل، أحمد حسين، فوزي الأسمر، يوسف حمدان، نزيه خير، فدوى طوقان، توفيق زياد، سليم جبران، راشد حسين، سميح القاسم، كمال ناصر، محمود درويش.

وقد أورد النص الكامل للقصائد المختارة مقسمة إلى ستة أقسام تحت العناوين التالية:

«جماليات شعر المقاومة الفلسطيني»

«في المراثي الفلسطينية»

«في حُب فلسطين»

«الصمود أو حرفة النَّمل»

---

(1) فلسطينية كانت ولم تزل: الموضوعات الكامنة والمتواترة في شعر المقاومة الفلسطيني (مقدمة نقدية ومختارات) ـ دكتور عبد الوهاب المسيري، الطبعة الأولى: القاهرة ـ 2001 ـ دون ناشر.

«المقاومة أو وعود العاصفة»

«أنشودة الانتصارات الفلسطينية»

وقد صدر الكتاب بغلاف متميز صممه الفنان عماد حليم وتُزينه رسوم للفنان الفلسطيني كمال بلاطة، وعدد صفحاته 175 صفحة.

يُسجل الكتاب من خلال تحليل نماذج لأجيال متعاقبة من شعراء المقاومة الفلسطينيين عطر العروبة الذي يفوح من قصائدهم، فتحت عنوان: «عروبة شعر المقاومة» يقول: يجب أن ننتبه بادئ ذي بدء أن الفلسطينيين وهم يُواجهون الإرهاب والإنهاك في الداخل على يد المحتلين الصهاينة، وكذلك من حُكم عليه بالغربة منهم، لم تنقطع صلتهم بعروبتهم، فكلا الفريقين يحافظ على تقاليد المقاومة الأدبية. وعندما سمع العالم للمرة الأولى أصوات: محمود درويش، وتوفيق زياد، وسميح القاسم كان «ثمة فرح عميق هادئ» لأنهم برهنوا جميعا على أن فلسطين لم تزل عربية[1].

والشعراء الفلسطينيون الذين ظهروا بدءاً من عقد الستينات لا يشكلون مدرسة واحدة أو حتى اتجاهاً واحداً، والتنوع بينهم يشمل الموضوعات التي يتناولها أدب كل منهم، كما يشمل السِّمات الأسلوبية التي تميز إبداعه. فهناك غنائية توفيق زياد الخطابية والقومية، وصور وليد الهليس الكونية، ومصطلح سلمى الخضراء الجيوسي برومانسيته. أما سميح القاسم ومحمود درويش فقد مرَّا بمراحل عديدة وقاما بتجارب شعرية مهمة كثيرة. وهناك شاعرات فلسطينيات عديدات تميز شعرهن

(1) فلسطينية كانت ولم تزل: م.س، ص 11.

بسِمات خاصة تميز أعمالهن عن أعمال الشعراء الرجال. والتمايز إلى جانب ما سبق يمتد ليشمل فروقاً ميزت أعمال الشعراء الذين لم يغادروا الأرض التي احتلت في نكبة 1948م عن إبداعات الشعراء الذين خرجوا من فلسطين، وكذلك عن أعمال الشعراء الذين يعيشون في الأرض التي احتلت عام 1967م. وهذا التنوع كله يُظله سقف واحد هو أنه شعر مقاومة يفوح بأريج العروبة[1].

وتحت عنوان «قضية اللغة» يطرح المسيري سؤالا مهما يرى أن الإجابة عنه تتجاوز قضية اللغة كوسيلة تعبير، فالفلسطينيون رغم خصوصيته النابعة بصفة أساسية من مأساتهم الفريدة، عربٌ يعون ذاتهم العربية، وهو ما يفسر ـ حسب رأي المسيري ـ أن شعر المقاومة كُتب بالفصحى. ومن ينظر إلى هذا الشعر «من الخارج» يتوقع أن يكون باللهجة العامية الفلسطينية على أساس أنه يستهدف تجنيد الجماهير الفلسطينية التي تتحدث في حياتها اليومية العامية الفلسطينية، ورغبته في الوصول إلى هذه الجماهير كانت تفرض أن يكون شعراً عامياً. ويناقش المسيري هذه النظرة الخارجية فيقول إنَّها تغفل حقيقة أن «واقع شعب ما لا يتكوَّن مما هو قائم بالفعل وحسب، بل يتكوَّن في الوقت نفسه مما كان قائما ومما ينبغي أن يكون. ولذا فإنَّ العربية الفصحى وحدها هي القادرة على الإفصاح عن الواقع العربي ، فهي اللغة التي تضرب بجذورها في الماضي، وتمتد أغصانها نحو المستقبل[2].

وشعر المقاومة الفلسطيني باختياره العربية الفصحى يُؤكد تواصل

---

(1) فلسطينية كانت ولم تزل: م.س، ص 11.

(2) المصدر نفسه، ص 12.

أصحابه مع هذا التراث، ومن ثم يُؤكد عروبتهم. والشعراء الفلسطينيون يتحدثون بنبرة عربية واضحة ويحتفون بالكلمات واللغة والغناء. ففي قصيدة «عاشق من فلسطين» يبحث محمود درويش عن العزاء والسلوى في حكمة الأجداد ويصدح مغنيا «مرثية الوطن»:

كلامُك . . . كان أغنية

وكنتُ أحاول الإنشاد

وانكسرت مرايانا

فصار الحزن ألفين

ولَمْلَمنا شظايانا

لم نُتقن سوى مرثية الوطن[1].

وفي جزء آخر من القصيدة يقول:

وأنتِ وفية كالقمح

ما دامت أغانينا

سيوفاً حين نشرعها

سماداً حين نزرعها[2]

فتكتسب الأمة خصوبة الأرض وبُكورة الإناث، وفي نهاية القصيدة يتحول الشاعر من مُغنٍّ إلى محارب، كعنترة والمتنبي والبارودي فيقول:

حملتك في دفاتري القديمة

---

(1) فلسطينية كانت ولم تزل: م.س، ص 13.

(2) المصدر نفسه، ص 13.

نار أشعاري

حملتك زاد أسفاري

وباسمك صحت في الوديان

خيول الروم أعرفها

وإن يتبدّل الميدان[1]

المبالغة في الغنائية من خصائص الفارس المغني المنتصر أو المؤمل في الانتصار، وهي الشخصية التي يتخذها توفيق زياد في أكثر غنائياته كما في قصيدته «أشد على أياديكم»:

أناديكم

أشد على أياديكم

أبوس الأرض تحت نعالكم

وأقول : أفديكم[2]

أو عندما يقول في قصيدته «جسر العودة»:

أحبائي . . . . برمش العين

أفرش درب عودتكم

و أحضن جرحكم

وألمّ شوك الدرب

---

(1) فلسطينية كانت ولم تزل: م.س، ص 14.

(2) المصدر نفسه، ص 15.

بالكفين

ومن لحمي

سأبني جسر عودتكم

على الشطّين[1]

ولا يُمكن فهم غنائية توفيق زياد المتدفقة إلا في إطار تلك الشخصية البطولية التي تتمسك بقوميتها وتاريخها:

حملت دمي على كفي

وما نكّست أعلامي

وضعتُ العشب فوق قبور أسلافي

وقبور الأسلاف هنا يكسوها العشب الأخضر رمز الحياة المتجددة[2].

وتحت عنوان «جماليات شعر المقاومة الفلسطيني» يقول الدكتور المسيري إنَّ الشاعر الفلسطيني في كثير من الأحيان يعجز عن أن يبقي على المسافة بينه وبين موضوعه الشعري الأساسي: فلسطين، فالشاعر راشد حسين ـ على سبيل المثال ـ في قصيدته «إلى سحابة» تيقَّن من أنه لا جدوى من محاولة الاحتفاظ بمسافة بينه وبين فلسطين، ولذا فهو نفسه يصبح الأرض ـ أو على وجه الدقة ـ ما تبقَّى منها، ويتحول شعره إلى أرض وكُروم وحُقول وقمح وشجر:

(1) فلسطينية كانت ولم تزل: م.س، ص 15.

(2) المصدر نفسه، ص 16.

أنا يا سحابة عمري جبال الجليل

أنا صدر حيفا

وجبهة يافا

. . . . . .

أنا في انتظارك أصبح شعري تُرابا

وصار حقولا

وأصبح قمحاً

وأضحى شجر

أنا كل ما ظل من أرضنا

أنا كل ما ظل مما عشقت

فجودي . . . وجودي

وجودي مطر[1]

ويرى الدكتور المسيري أن موضوع الشاعر المقاتل والشاعر الشهيد من مفاتيح معرفة جماليات شعر المقاومة الفلسطيني، فالشكل الحقيقي للكمال والجمال الحق لا يظهران إلا عندما يُصبح الإنسان تجسيداً لكلمته، أي حينما يستشهد. وهو ملمح واضح من ملامح شعر كل من: محمود درويش ومعين بسيسو وتوفيق زياد. وبالنسبة للشاعر الشهيد، فلا توجد ثورة أخرى ـ حسب وصف المؤلف ـ استشهد لأجلها هذا العدد

(1) فلسطينية كانت ولم تزل: م.س، ص 19.

من الشعراء ومنهم: محمود عبد الرحيم، وغسان كنفاني الشاعر الرسام الفيلسوف القاصّ[1].

وتتواتر في شعر المقاومة الفلسطيني ظاهرة «حُب المدن» كتجلٍّ للبُعد المكاني، فالشعراء الفلسطينيون يعبر كل منهم عن حب لمدينة فلسطينية يعرفها وتعرفه. وتعبر الخصوصية عن نفسها في حُب الأشياء الفلسطينية، فهذا الشعر ملئ بالإشارات إلى أشجار اللوز والتين والبرتقال والياسمين، وهي رموز فلسطينية. وفلسطين في هذا الشعر هي الحبيبة التي تستوعب كل حب الشعراء وتحتكر لنفسها كل كلمات العشق، وهو ما يعكسه قول عبد اللطيف عقل في قصيدته «حُب على الطريقة الفلسطينية»:

أسافر عبر التخوم وأنت الحبيبة

وأنت جواز المرور المزوَّر

وأزهو بتهريب عينيك

عند الحدود

وأزهو ، وأزهو ، وأفخر

فهو يُحس الطمأنينة الكاملة ويمزج كلمات الحب بكلمات من معجم السجن والغربة[2].

---

(1) فلسطينية كانت ولم تزل: م.س، ص 26.

(2) المصدر نفسه، ص 28.